جوناثان كلر

مطاردة العلامات

علم العلامات، والأدب، والتفكيك

ترجمة: خيرى دومة

المركز القومى للترجمة

2997

مطاردة العلامات

علم العلامات، والأدب، والتفكيك

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2997
- مطاردة العلامات: علم العلامات، والأدب، والتفكيك
- جوناثان كلر
- خيرى دومة
- الطبعة الأولى 2018

هذه ترجمة كتاب:
The Pursuit of Signs
Semiotics, Literature, Deconstruction
By: Jonathan Culler

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

مطاردة العلامات

علم العلامات، والأدب، والتفكيك

تـألـيـف: جوناثان كلر

ترجمة : خيرى دومة

2018

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كلر، جوناثان
مطاردة العلامات: علم العلامات، والأدب، والتفكيك/ تأليف: جوناثان كلر، ترجمة: خيرى دومة
ط ١ – القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٨
٢٨٨ ص، ٢٤ سم
١ – الآدب – تاريخ ونقد
٢- العلامات والرموز
(أ) دومة، خيرى (مترجم)
(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع: ١٩٥٦٢ /٢٠١٦
الترقيم الدولى 2 - 0802 – 92 – 977 – 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير

واحدة من أهم خصائص النقد الأدبي في السنوات الأخيرة، هي تنامي الاهتمام بالعلامات، وبصيغ الدلالة فيها. كان رولان بارت في أوائل الستينيات قد أبلغ القراء المهتمين بآخر صيحة في الفكر، أن الطريق إلى فهم ناقد بنيوي ما، يكون من خلال مفردة محددة في الدلالة: ابحثْ عن مفردتي **دال** *significant* و**مدلول** *signifié*، **استبدالي** *syntagmatic* و**تركيبي** *paradigmatic*؛ فبهذه العلامات يمكنك أن تعرف البنيويين. ربما كان هذا – وربما لم يكن – اختبارًا مؤكّدًا في زمنه، لكن هذه المفردات اليوم، وبسبب النشاط الدعائي للبنيويين أنفسهم من غير شك، صارت شائعة. لم يعد مصطلحا الدال والمدلول من المصطلحات التي يعتمد عليها عند الكلام عن التزام نظرية معينة. يبدو المصطلحان شائعين على مدار واسع من الكتابات النقدية والتفسيرية، بل في أعمال التاريخ الأدبي. لقد صار نشاط النقد مقيدًا بالعلامة، وبخلافات النظرية النقدية حول إمكانية التحكم في هذه العلامة.

النقد هو مطاردة العلامات؛ ذلك أن النقاد مهما تكن قناعاتهم، مدفوعون بنزوع حثيث، إلى فهم واصطياد أبنية العلامات النثرية الملتبسة الدالة. وينشأ النقد بسبب أن علامات الأدب أبدًا لا تُعطي نفسَها بسهولة، بل لابد من مطاردتها، وصيغ النقد المختلفة يمكن التمييز بينها من خلال ما تبذله من جهد في هذه المطاردة. والسيميوطيقا– التي تعرِّف نفسها بأنها علم العلامات– تفترض مطاردة للحيوانات؛ إذ يود السيميوطيقي أن يكتشف ما أنواع العلامات، وكيف تختلف إحداها عن الأخريات، وكيف تؤدي وظيفتها في موطنها الأصلي، وكيف تتفاعل مع الأنواع الأخرى. ومن يقوم بالتحليل – إذ يواجه فيضًا من النصوص توصل معاني مختلفة إلى قرائها – لا يطارد معنى ما، وإنما يسعى إلى إدراك العلامات ووصف طريقة قيامها بوظيفتها. وهذا المشروع العام والتصنيفي بالنسبة

لنقاد آخرين، مشروع قليل الأهمية. ومثلما يطارد الصيادون وحشًا معينًا لإحراز ميدالية عظيمة، يكون لديهم هدف أكثر وضوحًا. متواليةٌ من العلامات تقف هناك وتنتظر التفسير، ويطاردها شخص ما،كي يصطاد معناها.

هذا الكتاب يدرُس مشكلات علم العلامات في الأدب، ومشاريع هذا العلم، خصوصًا تلك المشكلات والمشاريع التي يرسمها الخلاف النظري الجاري.لقد زعم علم العلامات على العموم، أن دراسة الأدب لابد أن تكون قبل أي شيء، بحثًا في طرق الدلالة الأدبية ووسائلها. ويؤكد المنظِّرون أحيانًا، أن إمكانية تفسير الأعمال الأدبية المفردة، إنما يعتمد على فهم كامل للأنظمة والإجراءات التي يسعى علم العلامات إلى بلورتها؛ إذ لا يمكن للنقاد أن يأملوا في العمَل على إنجاز تفسيرات لرواية من الروايات، ما لم يكن لديهم فهمٌ شامل لطبيعة السرد وتقاليده، وللعلاقات بين القصة والخطاب، ولإمكانات البنية الموضوعاتية. وفي أحيان أخرى، يؤكد علماء العلامات أن تفسيرات القراء والنقاد، هي نفسها جزءٌ من المادة التي يدرسونها؛ فأن تدرس دلالة أدبية يعني أن تحلل كيف تتواصل الأعمال الأدبية مع القراء. غير أن مهمة علم العلامات في كلتا الحالتين، هي وصف منظومة الدلالة الأدبية، التي يرسمها القراء والنقاد في لقائهم بالأعمال الأدبية. والهدف هو وصف كامل لهذه المنظومة، تمامًا كما أن هدف اللغويات هو وصف كامل لمجموعة القواعد والتقاليد التي تتألف منها لغة ما، وجعل التواصل اللغوي ممكنًا.

مثل هذه المشروعات العامة والطموحة تثير الخلافات؛ فهناك خلافات داخل علم العلامات حول كيفية استمراره، وخلافات مع المنظِّرين الآخرين حول إمكانية مشروع كهذا. وهذا الكتاب معنيٌّ بالأمرين معًا؛ إذ يقدم الجزء الأول مراجعتين عامتين للنقد المعاصر ولعلم العلامات، موجزًا مسألتين كبيرتين تتناولهما الأقسام التالية من الكتاب، **الأولى** هي دور التفسير ومكانته؛ ففي قراءة مراجعات الأعمال النقدية والنظرية، يصدم المرء من كثرة ما تتعرض له هذه المراجعات من اختبار واحد متكرر، المرة تلو المرة: هل تعطينا هذه المناقشة إمكانية لإنتاج تفسيرات جديدة للأعمال الأدبية؟ إذا كان الأمر كذلك، فدعنا نختلف حول مصداقية

هذه التفسيرات، وإذا لم يكن كذلك، أسلمْها للنار؛ ذلك أن التدليل على خطاب نظري ما، يكمن في التفسيرات التي يعطيها عند "التطبيق". والقول بأن إنتاج تفسيرات جديدة هو مهمة الدراسة الأدبية، وسبب وجود كل كتابة حول الأدب، هو الآن فرضية أساسية في النقد الأنجلو أمريكي، وهو النقد الذي كان له الأثر الحاسم على كل تطورات النقد المعاصر.

والمسألة **الثانية** هي علاقة علم العلامات بالتفكيك، وقد نشأ التفكيك أيضًا عن تأمل في العلامات، غير أن طموحه كان مختلفًا. إنه كما تقول باربارا جونسون Barbara Johnson :"تمشيطٌ حذِر للقوى القلقة التي تعمل في الدلالة داخل النص"(١). وانطلاقًا من التشكك في إمكانية الفهم الكامل للمعنى، من خلال منظومة متناغمة أو علم من العلوم، يدرس التفكيك في أكثر النصوص قوة وتشويقًا، عما يجب أن تخبرنا به عن الدلالة، ويوضح كيف تفسد هذه النصوص منطق الدلالة الذي تعتمد عليه.

وبعد أن تنتهي هذه المراجعات، يتناول الجزء الثاني من الكتاب مشكلات علم العلامات الأدبي بشكل أكثر تفصيلاً. متصورًا الطرق المختلفة لتناول الدلالة الأدبية، واستخدام مفاهيم محددة مثل "أفق التوقعات" 'horizon of expectations' و"التناص" 'intertextuality'. لقد كان التطور الأعظم في النقد المعاصر هو التركيز على القارئ، سواء في نظريات الدلالة الأدبية، أو في ذلك النقد الذي يصف معنى العمل الأدبي وكأنه يساوي التجربة التي يثيرها لدى القارئ. إن النقد المعتمد على استجابة القارئ، بصفته منهجًا في التفسير، يطرح أسئلة متنوعة، غير أن أكثر الأسئلة أهمية بالنسبة لي هي علاقة هذا المنهج بالشعرية (البويطيقا) و بعلم العلامات (السيميوطيقا)، وهي العلاقة التي يمكن تصورها وكأنها نظريات في القراءة. وخلال هذا الجزء من الكتاب، كنت أسعى جاهدًا إلى التفرقة بين النقد التفسيري والبويطيقا، ويبدو لي أن هذه التفرقة، هي السبيل الوحيد لتجنب الفوضى المحيطة بالبنيوية وبعلم العلامات الأدبي على السواء.

---

(1) Barbara Johnson, 'The Critical Difference', *Diacritics*, 8:2 (1978) p. 3.

أما الجزء الثالث، فيمكن وضعه كله تحت مظلة التفكيك؛ لأنه معنيٌّ بما ينطوي عليه علم العلامات من جوانب للمعنى الأدبي وضعها التفكيك في الصدارة. في موضع آخر، أعني في كتابي "عن التفكيك: النظرية الأدبية في السبعينيات" *On Deconstruction: Literary Theory in the 1970s*، كنت قد تعاملت مباشرة مع التفكيك، وقدمت عرضًا موسّعًا لما طرحه ديريدا Derrida، كما قدمت مسحًا شاملاً للتفكيك في النقد الأدبي. أما هنا، فأنا معنيٌّ، لا بالأطروحات الفلسفية، ولا بالعلاقة بين الكلام والكتابة، وإنما بالكيفية التي تتواءم بها لحظاتٌ إشكاليةٌ معينة في النصوص مع علم العلامات، وما الأثر الذي تتركه على علم العلامات، ويحاول علم العلامات الإحاطة به. لقد بدأ الفصل السابع مثلاً، وعنوانه "الالتفات" 'Apostrophe'، وكأنه دراسة سيميوطيقية لخاصية صادمة – وإن تكن ملغزة – في القصيدة، وفي الشعر الغنائي على العموم، أعني استدعاء أو مخاطبة كائنات غائبة، وموجودات متعددة من غير بني البشر: أرواح، طيور، أرائك. إن للالتفات خصائص لغوية لافتة، والسؤال هو: كيف تقوم هذه العلامات اللغوية بوظيفتها ضمن نسق النظام الثاني داخل الشعر الغنائي؟ يمكن للمرء من حيث المبدأ، أن يعزل عددًا من الوظائف الدالة المختلفة، والسمات التي يمكن تمييز هذه الوظائف من خلالها. إن الأثر أو البصمة الفورية للالتفات هي الإحساس بالورطة، ويمكن للمرء انطلاقًا من هذه النقطة، أن يدرك سلسلة من الإمكانات الشعرية. ومهما يكن من أمر، فإن النتائج تشير إلى أن قلبًا بنيويًّا معينًا لوضع الصور الشعرية، سيجعل من المستحيل وجود علم للعلامات، يلتزم بترسيم الدوال والمدلولات واحدًا في مقابل الآخر.

ويدخل التفكيك في الفصول الأخيرة على نحو أكثر صراحة، فالفصل الثامن "مرحلة المرآة"'The Mirror Stage'، يدرس كيف يمكن للتفكيك أن يقود المرء إلى إعادة النظر في مواقف كلاسيكية معينة، من قبيل تلك التي عبر عنها كتاب "المصباح والمرآة" *The Mirror and the Lamp*، كاشفًا عن أمر معقد، كان يبدو حتى الآن من وراء قناع. ويكشف الفصل التالي في الكتاب، عن التأثير الواقع

على الموضوعات السيميوطيقية التقليدية، أعني تحليل السرد، وتحليل الاستعارة، ولحظات تفكيك الذات في الأعمال الأدبية، كما وصفها نقاد مثل بول دو مان Paul de Man. أما الفصل الأخير، فينظر في علاقة هذه الخلافات والقضايا النظرية بالمقررات الدراسية في الجامعات. إن ما تكشف عنه هذه المقالات فيما أعتقد، هو أن التفكيك لا "يفنِّد" البنيوية وعلم العلامات، كما سيزعم بعض دعاة "ما بعد البنيوية". لو كانت القراءات التفكيكية تعطينا مبررات للاعتقاد بأنعلمًا كاملاً وغير متناقض للعلامات هو أمر مستحيل، فإن ذلك لا يعني وجوب التخلي عن المسعى نفسه، وإلا لكان إثبات جوديل Gödel عدم اكتمال الرياضيات الشارحة mathematicians، قد أدى إلى تجنب الدراسات القائمة على الرياضيات الشارحة. بل إنه يمكن للمرء أن يقول بأن التناقضات، التي تراها القراءات التفكيكية كشوفات في عمق طبيعة اللغة الأدبية، هي بالنسبة للسيميوطيقيين من نتائج عمليات التمييز المنهجية الأساسية؛ أي التمييز بين اللغة والكلام، بين المنظومة والحدث المفرد، بين المتواقت والمتعاقب، بين الدال والمدلول، بين الاستعارة والكناية، وهي تمييزات لا تزال أساسية بالنسبة للمشروع التحليلي، رغم أنها تخفق في نقاط معينة، وتعطي وجهتي نظر لا يمكن الجمع بينهما.

علم العلامات مشروع ينهض على لغة شارحة؛ إذ يحاول أن يصف لغة الأدب الملتبسة، الغامضة، المتناقضة، ولكن بلغة شارحة، دقيقة ولا غموض فيها. غير أنه بات من الواضح أن الخطاب النقدي والنظري – مع تكاثر اللغات النقدية الشارحة في السنوات الأخيرة – يشترك في كثير من الخصائص مع اللغة التي يحاول أن يصفها؛ فالخطاب الذي يحاول تحليل الاستعارة، لا يهرب هو نفسه من لغة الاستعارة. هناك وظيفة تقوم على لغة شارحة: إذ يمكن للغة أن تناقش اللغة، ولكن لا وجود للغة شارحة مجاوزة للغة، إنه مزيد من تراكم اللغة على اللغة. وقد كان التفكيك مرهفًا في هذه النقطة خصوصًا؛ إذ يوضح الانخراط الغريب للنظريات في المناطق التي تدعي أنها تقوم بوصفها، كما يكشف كيف يصبح النقاد متورطين في عملية إعادة تفعيل مُزاحَة لسيناريو النص.

وهكذا يكون النص مطاردة للعلامات بمعنى ثانٍ؛ فهو تسليةٌ أو نشاطٌ، في العلامة وعنها. وكون العلامات ليست مجرد موضوعات يبحث فيها الناقد، بل هي أيضًا أدوات وأساسات لذلك البحث، كل ذلك لا يعني أن على الناقد أن يحسب نفسه شاعرًا، أو ينتهز كل فرصة للعب بالألفاظ. على العكس، يمكن للمرء أن يستمر في مطاردة العلامات، ومحاولة الوصول إلى حقيقتها، وفهمها فهمًا كاملاً، وصياغتها، وتحديدها، رغم أنه يعرف أنه متورط في عملية إنتاج دلالة لا يمكنه السيطرة عليها بشكل كامل، إنها عملية في حالة عمل، حتى في اللحظات التي يقوم فيها المرء بإنتاج أفضل صياغاته وأوضح كشوفاته.

أكثر المادة التي يتكون منها هذا الكتاب، ظهرت في مكان آخر، وفي شكل مختلف. لقد قمت بتعديلات واسعة لأستبعد ما يبدو لي الآن خطأ، ولأعطي للكتاب نقطته المركزية وتتابعيته المنطقية، غير أن إحدى نتائج عملية الصياغة هذه، هي صعوبة توجيه الشكر للناس الذين عاونوني في مراحل التكوين: كل هؤلاء الذين وجهوا لي أسئلة، أو طرحوا علي اعتراضات بعد محاضراتي، أو قاموا بالتعليق – جزئيًا أو كليًا – في أبحاث مطبوعة. وحيث إن أحد موضوعات هذا الكتاب، هو اعتماد أي خطاب على عدد لا يحصى من الخطابات الأخرى، معظمها مجهول المصدر، فإنني ببساطة سأشكر التناص مع الخلاف النقدي الجاري، نظرًا لما قدمه لي من مساعدة جوهرية، وسأخص بالشكر فقط سنثيا شيس Cynthia Chase، التي أدت تعليقاتها النقدية على كل مقالات الكتاب، إلى مزيد من إعادة الكتابة وإعادة التفكير، كما أنني ممتن لمؤسسة جوجينهايم Guggenheim Foundation، التي اكتمل هذا المشروع خلال منحتها لي.

تصدير الكتاب

(في طبعة كلاسيكيات روتليدج)

كان هذا الكتاب – **مطاردة العلامات** – قد كُتِبَ في ذروة الاهتمام بالسيميوطيقا، أو علم العلامات. كان فرديناند دو سوسير، مؤسس علم اللغة الحديث، قد أكد أن علم اللغة سيكون ذات يوم، جزءًا من علم للعلامات شامل، وهو علم سيدرس عملية إنتاج المعنى في الثقافة والمجتمع. لقد بدا في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، أن هذه النبوءة ستتحقق، حين اتخذت البنيوية الفرنسية من علم اللغة نموذجًا لإعادة بناء علم الأنثربولوجيا، والماركسية، والتحليل النفسي، والدراسات النقدية والثقافية. وقد ساعد هذا في تقديم ما يمهد لحركة سيميوطيقية دولية. إن وضع الدراسات الأدبية ضمن علم للعلامات أوسع، لم يبدُ مجرد مشروع ممكن، بل أمر محبّذ؛ فهو مفتاح يبعث الحياة في الدراسات الأدبية، وفي الوقت نفسه مفتاح لتأكيد مكانتها المحورية في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية.

إن إعادة طبع هذا الكتاب اليوم، بعد عشرين عامًا من طبعته الأولى، يعطي الفرصة لتأمل ما حدث في النظرية الأدبية، وفي الدراسات الأدبية والثقافية على وجه العموم. كيف تغيرت الأشياء؟ وكيف سأضع الأشياء اليوم في وضع مختلف؟ وكيف غيرت ثورة الدراسات الأدبية والثقافية، من دلالة الأطروحات والفرضيات التي تقدمها مقالات هذا الكتاب؟

هناك ثلاث أطروحات أساسية أقدمها على مدار هذه المقالات. الأطروحة الأولى أنني أشجع مشروعًا للسيميوطيقا، علمًا للعلامات منظمًا، باعتبار أنه الإطار الأمثل للدراسات الأدبية. والأطروحة الثانية أنني أؤكد أن العائق الأكبر أمام المشروع السيميوطيقي، هو موروث النقد الجديد الأنجلو أمريكي، الذي تولد عنه

افتراض يقول بأن تفسير الأعمال الأدبية المفردة هو المستهدف في الدراسات الأدبية، بحيث يجب الحكم على أية كتابة نقدية أو نظرية، من خلال قدرتها على تقديم تفسير جديد ومتطور. أما الأطروحة الثالثة فهي أنني سعيت إلى تحدي الفكرة القائلة بأن التفكيك قد فنّد علم العلامات والبنيوية، رغم أن التفكيك ينتقد فعلاً إمكانية وجود بحث للعلامات كامل ومنتظم. وقد أكدت أن التفكيك يجري تعليمه في الجوهر من أجل تدمير إمكانية وجود علم العلامات، غير أنه في الحقيقة يقدم إسهامات قوية في فهمنا لقيام العلامات بوظيفتها، ويجب ألا يكون عائقًا أمام مطاردة العلامات، بالمعنى الواسع للمصطلح.

لماذا كان يبدو أن علم العلامات يقدم أفضل مستقبل للدراسات الأدبية، وكيف تغيرت الأشياء بعد ذلك؟ في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، كانت البنيوية الفرنسية قد بعثت الحيوية في دراسة الأدب، بصفته ممارسة ثقافية وطريقة من طرق الدلالة والتمثيل، وركزت على ما فيه من طابع انعكاسي، وضمنت مكانة رفيعة لأدب الطليعة. وإذا كان معنى أدب الطليعة يكمن في تحديه لطرقنا المعتادة في صناعة المعنى (أي إدراك التواليات السردية، والشخصيات المعتبرة، وما إلى ذلك)، فإن مشروع تفسير هذه الأعمال الأدبية المتحدية، يقتضي من المرء الكشف عن التقاليد والإجراءات التفسيرية التي تستند إليها الحساسية الأدبية عمومًا. وهكذا، تكون أعمال الطليعة هي بالضبط الأعمال التي تسخر بوقاحة، من الشفرات والتقاليد التي توجهنا إلى أهمية فهم تلك التقاليد.

لقد بدا ممكنًا القول بأن فكرة وجود علم عام للعلامات، سيميولوجيا أو سيميوطيقا، ربما تبعث الحيوية في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية عمومًا، وليس فقط في الدراسات الأدبية والثقافية. الأهم من هذا كله، أنه قد بدا لي عندما شرعت في تأييد ذلك التحول، أن علم العلامات قد أضفى وضوحًا منهجيًّا كانت تفتقر إليه دراسة الأدب والثقافة(1). وفي المناقشات بين نقاد الأدب وعلماء اللغة على سبيل

(1) See pages 52–3 below.

المثال، تلك المناقشات التي كانت شائعة جدًا في تلك الأيام، كان نقاد الأدب يسألون علماء اللغة ما إذا كان يمكن لأدواتهم التحليلية أن تساعد النقاد في تناول الأدب. وكان علماء اللغة يجيبونهم: "ماذا تحاولون أن تفعلوا؟"، "ما السؤال بالضبط؟"، وقد وجد النقاد أنفسهم يجيبون إجابة غامضة:" حسنًا، نريد أن نفهم هذه النصوص بشكل أفضل". لقد بدا النقد غير قادر على ترجمة أهدافه إلى أسئلة محددة. أما من وجهة النظر السيميوطيقية، فقد بدا واضحًا أن المهمة لم تكن إنتاج تفسيرات جديدة، وإنما تقديم وصف للقواعد والتقاليد، أو منظومة الدلالة التي تمكّن الموضوعات الثقافية من القيام بوظيفتها التي تؤديها، وأن يكون لها معناها المعروف لدى أبناء هذه الثقافة. وهدف علم اللغة ليس إنتاج تفسير جديد وماهر لعبارة "القطة فوق الحصيرة"، بحيث يوضح أننا جميعًا كنا مخطئين في فهمنا لهذه العبارة، بل الهدف هو تقديم وصف لقواعد اللغة الإنجليزية، التي تفسر معنى هذه الجملة لدى من يتكلمون هذه اللغة. وبالمثل، فقد أوضح علم العلامات أن مهمة علم العلامات، كانت هي فهم التقاليد،وفهم طريقة عمل أنظمة العلامات، التي تشكل العالم الإنساني.

لم ينجح البرنامج الطموح لعلم العلامات، ومن المناسب أن نسأل الآن لماذا لم ينجح. السبب الأول لهذا الفشل فيما أعتقد، هو الطموحات المتراكمة لعلم العلامات؛ فمحاولة إلحاق كل المعارف بمجال علم العلامات ربما كانت أمرًا مشجعًا في البداية، لكن الأمر المؤكد أنها أعاقت علم العلامات عن النجاح في أي منطقة محددة من المشروع الواسع. وأينما كان علم العلامات يغامر، لم يكن باستطاعته إلا أن يبدو متطفلاً استعماريًّا يسعى إلى امتلاك هذه المنطقة، وضمها إلى امبراطوريته المزعومة الواسعة. لقد أصر توماس سيبيوك Thomas Sebeok، وهو شخص شهير في مجال علم العلامات في أمريكا، وشغل أيضًا وظيفة رئيس تحرير دورية "سيميوطيقا" *Semiotica*، دورية الجمعية السيميوطيقية الدولية، – أصر أن علم العلامات كان في حاجة إلى فصل نفسه بصورة ما، عن التنظير الأدبي والإنساني، بحيث تضرب جذورها بعمق في موضوع العلوم الطبيعية، ولكن هل حدث أن كانت هناك أبدًا، فرصة كهذه يعلن فيها علماء البيولوجيا أنفسهم

سيميوطيقيين، أو تعلن فيها جماعات أدبية في سعادة انضمامها لحركة تناضل لكي تُرَى في إطار العلوم الطبيعية؟ وقد كتب أومبرتو إيكو، وهو سيميوطيقي آخر له تأثيره، كتاب "نظرية في علم العلامات" *A Theory of Semiotics*، قدم فيه قائمة بالقضايا الأساسية في المجال، وهي قائمة تكاد تكون كوميدية، من حيث مداها الواسع وعشوائيتها: "سيميوطيقا حديقة الحيوان، علامات خاصة بالشمّ، التواصل باللمس، شفرات الطَّعم، اللغويات الماورائية، علم العلامات الطبية، ....، شفرات موسيقية، لغات ذات طابع رسمي، لغات مكتوبة، أبجديات غير معروفة، شفرات سرية، لغات طبيعية، تواصل مرئي، منظومة الأشياء، بنية الحبكة، نظرية النص، شفرات ثقافية، نصوص جمالية، اتصال جماهيري، بلاغة"[٢]. وحيث إن التدريب والمعرفة اللازمين لدراسة أنظمة العلامات هذه، شديدة التباين، لابد أن يكونا تدريبًا ومعرفة شديدي الاختلاف، فإن من الصعب أن نفهم كيف يمكن لهذه المطاردات المتنوعة أن تنسجم في علم واحد. إن أناسًا يزعمون أن لهم صلة بعلم العلامات كتبوا مقالات شيقة عن موضوعات كهذه، غير أن علم العلامات لم يصبح قط، حضورًا فاعلاً في أيٍّ من هذه المناطق، بحيث يحقق مزيدًا من التقدم.

ولكن ماذا حدث داخل الدراسات الأدبية والثقافية نفسها؟ لم يلق علم العلامات كثيرًا من المقاومة، أعني أي شجب أو معارك ضد مشروعيته، لكنه نما كما أشرت في اتجاه مضاد للفرضية العميقة حول الدراسات الأدبية والثقافية. وعلى وجه العموم، حين يدرس الناس موضوعات أدبية وثقافية، فهم يودون أن يعرفوا ماذا تعني، وهكذا يصبح اختبار أي مقاربة متوقفًا على ما إذا كانت تساعد المرء، أو لا تساعده، في إنتاج تفسيرات معقولة وجديدة. وحيث إن علم العلامات قد ادعى بوضوح أنه لا يسعى إلى إنتاج تفسيرات جديدة، وإنما يسعى إلى فهم ما الذي جعل التفسيرات السابقة ممكنة، فربما أمكن أن يبدو في أحسن الأحوال، عملاً خلافيًّا حول ما هو واضح، محاولة لتوضيح ما نعرفه فعلاً على مستوى من المستويات، أما في أسوأ الأحوال، فيبدو أمرًا لا علاقة له بالموضوع. وإذا كان

(2) See page 38 below

علم العلامات لم يتقدم إلى ما هو أبعد من النقطة التي تناقشها مقالات هذا الكتاب، فذلك لأن الناس في صياغة تفسيراتهم للأعمال الأدبية، كانوا شغوفين باستخدام مصطلحات سيميوطيقة، أكثر من شغفهم بمتابعة فهم أنظمة العلامات نفسها. وما يصدق على علم العلامات عمومًا، يصدق كذلك على علم السرد، أي الدراسة المنتظمة للسرد، التي تطورت مع كثير من الجعجعة، خلال سنوات صعود البنيوية في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، لكنها سرعان ما وهنت بعد ذلك، ورغم ذلك لم نتلق إجابات مقنعة للأسئلة الأساسية المتصلة بكيفية إدراكنا للحبكة، وإدراكنا للنهايات المقنعة، وما إلى ذلك. كان النقاد شغوفين بتفسير الروايات، أكثر من شغفهم بمحاولة الإفصاح عن الكيفية نفهم بها الروايات عند القراءة.

كان ما أخطأت فيه هو التفكير في هذه الفرضية، حول هيمنة التفسير على موروث النقد الجديد، بحيث يمكن للمرء أن يقارع هذا التفسير من خلال العمل ضد الإطار المنهجي للنقد الجديد (التفكير في العمل الفني مثلاً، باعتبار أنه وحدة عضوية). والحقيقة أن هذه الفرضية برهنت على أنها تذهب إلى ما هو أعمق من ذلك، واستمرت تحكم الدراسات الأدبية، برغم عمليات التشكيك المتتابعة في كثير من معتقدات النقد الجديد. والمعيار اليوم في الدراسات الأدبية، نادرًا ما يكون هو تفسير الأعمال الأدبية المفردة تفسيرًا يقوم على المدح، وهو الأمر الذي يشجعه النقد الجديد. لايزال التفسير سائدًا، لكن الأرجح في أيامنا هذه أن يكون تفسيرًا من حيث العرَض، يجعل العمل الفني عرَضًا لحالة ما، أو لواقع يُظَن أنه كامن هناك خارج العمل الفني. ويتعلم الطلاب أن يفسروا الأعمال الأدبية، من خلال ما تعرضه علينا هذه الأعمال حول وضعية المرأة مثلاً، أو حول جدلية التدمير والاحتواء التي تساهم فيها الأعمال الفنية. لا يزال التفسير هو المهمة الأساسية، أما الهدف فيمكن أن يكون إدراك ما تقوم الأعمال الفنية بقمعه أو ببلورته من خلال الإخفاء. على سبيل المثال، كيف يصور هذا العمل المجتمع، أو ما الذي يكشفه حول المواقف الاجتماعية إزاء تجربة الشخصيات موضع الدراسة. إن التفسير العرضي، الذي يرى في النص عرَضًا لواقع تاريخي أو اجتماعي يمكن البحث

عنه في مكان آخر، هذا التفسير يسمح للقائمين بالتحليل أن يركزوا على التقنيات الأدبية، أو العمليات السيميوطيقية، حتى لو نُظر إليها باعتبار أنها آليات للتشويه، والاحتواء. وهذا التحول في صيغة التفسير المهيمنة، الذي يمكن أن يكون تحولاً عابرًا، يترك علم العلامات، أو كما أقول الآن يترك "الشعرية"، مشغولة بالمزيد من المهمة نفسها، مهمة تحويل الانتباه من التفسير نفسه، إلى تقاليد الخطاب وإلى الآليات داخل النص، سواء رأينا في هذه الآليات منجزات لامعة لمؤلف كبير، أو دفاعات ضد وقائع تفرض نفسها على من يقوم بالكتابة.

لا يمكن أن أقول الآن إن مقارعة ميراث النقد الجديد كانت مهمة أساسية للمنظِّر، غير أنني لا زلت أعتقد أن التفرقة بين الشعرية (البويطيقا) والتأويل(الهرمينيوطيقا)، التفرقة التي أشجعها في مقالات هذا الكتاب، هي تفرقة حاسمة لاكتساب الوضوح المنهجي. وبينما يمكن لتفسيرات الأعمال الأدبية المفردة، أن تكون مرضية بالنسبة لأولئك الذين يكتبونها، وبالنسبة لأولئك الذين يقرأونها، فيجدون عيونهم وقد تفتحت على أبعاد جديدة في البنية الأدبية والإمكانات الدلالية، فإنه يظل صحيحًا بالنسبة لي، أن المستهدف من الدراسات الأدبية والثقافية، يجب أن يكون بويطيقا ما، فهمًا لعملية الخطاب الأدبي والثقافي. ويسعدني أن أقرر أن تقدمًا قد تحقق، في اتجاه الأهداف التي رسمتها في مقالات هذا الكتاب.

أما بالنسبة للسيميوطيقا والتفكيك، وبينما أصبح التفكيك بصعوبة مهيمنًا على الدراسات الأدبية، وهو ما يميل نقاد الجناح اليميني إلى الشكوى منه خلال حروب الثقافة في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، كان ظهور التفكيك للعيان كما تخوفت، قد شجع على القول بأننا دخلنا عصر ما بعد البنيوية، وأن المشاريع المنظمة في البنيوية وعلم العلامات قد انقضى عهدها، إن لم تكن قد فُنِّدتْ بالفعل. وإذا كنا نعيش في عصر ما بعد البنيوية، فلسنا في حاجة إلى أن نزعج أنفسنا بالبنيوية. كان للحديث عن التفكيك تأثيره في تقديم ما يسوغ تجاهل المشروعات المنظمة والعلمية للبنيوية وعلم العلامات، رغم أنه كان يحسن ألا يحدث هذا

التجاهل[٣]. إن الإعلان عن أن مشروع الدراسة المنتظمة للمعنى كان موضوعًا للتناقضات وللتشوش، لا يسوغ التوقف عن متابعة ذلك المشروع، مثلما أن تناقضات مشابهة في المجال العلمي (قل مثلاً: استحالة الوصول إلى قرار ما إذا كنا نعامل الضوء بصفته موجات أم جسيمات) لا تؤدي إلى التخلي عن البحوث العلمية المنتظمة.

إن العلاقة اليوم بين علم العلامات والتفكيك، لم تعد هي سؤال الساعة، ولكن ربما لأن التفكيك لم يعد يثير المشاعر التي أثارها يومًا، صار من الأيسر اليوم استئناف لون من البحث كالذي كنت أقوم به، حول الطرق التي كانت القراءات التفكيكية تكشف بها عن آليات المعنى. من المؤكد أن هذا اللون من المزاعم الذي أقدمه هنا (حول البنية السردية، في الفصل التاسع بعنوان "القصة والخطاب، وحول اللغة التصويرية، في الفصل السابع بعنوان "الالتفات، والفصل العاشر بعنوان "تحولات الاستعارة"، بل حتى حول الاستعارات الحاكمة للتاريخ النقدي، في الفصل الثامن بعنوان "مرحلة المرآة")- كل هذه المزاعم أقل خلافية الآن مما كانت عليه في الماضي، والأقرب إلى الاحتمال أن يجري استيعابها داخل بويطيقا (شعرية) عامة، من النوع الذي لا نزال في حاجة إليه.

ما الذي كان على مائدة البحث، في موضوع الصراع بين علم العلامات والتفكيك؟ يقال عادة إنه الدفاع عن إمكانية وجود علم، إمكانية الفهم الكامل للآليات التي تنتج المعنى. من المؤكد أن التفكيك، في تركيزه على القوى المثيرة للدلالة داخل نص من النصوص، وعلى إمكانية وجود فهم مطمئن وله صفة الشمول، كانت تقاوم بعنف وبصعوبة، البلاغة الإمبريالية للسيميوطيقا. ولكن الحقيقة أن السؤال عن مدى إمكانية وجود علم للعلامات وللمعنى، كان يبدو قضية جانبية إلى حد بعيد. إن فشل علم اللغة في إنجاز شيء مثل الفهم الكامل لآليات اللغة، لم يسد الباب أمام تطور علم اللغة. وهكذا لا يكون السؤال عما إذا كان في الإمكان تحقيق

---

(3) See pages 47–8, for instance, and chapter 9 below.

صفة الاكتمالية والنظامية، سؤالاً حاسمًا، بل إنني أقول إن ما يقدمه التفكيك من تأملات في طريقة قيام اللغة والنصوص بوظيفتها، يمثل أهم إسهام حديث بالنسبة لفهمنا للدلالة. القضية الحقيقية إذن في الصراع بين علم العلامات والتفكيك، ربما لا تكون إمكانية وجود علم، وإنما النزاع حول دور التفسير(وهو أمر استمر في التفكيك خصوصًا، من خلال القراءات المتأنية المعقدة للنصوص)، وحول ما رآه علم العلامات إهمالاً من التفكيك للآليات الثقافية العامة، وتركيزًا على عدد محدود من النصوص، كتبه أهم الكتاب والمفكرين؛ ففي حين كان علم العلامات يقرأ الإعلانات، والكوميكس، وبرامج التليفزيون، كان التفكيك موحولاً في أفلاطون، وروسو، ووردزورث، وهولدرلاين، وهيجل.

هذه القضايا نفسها، تظهر اليوم في الخلاف حول العلاقة بين الدراسات الثقافية والتحليل الدقيق للنصوص الأدبية والفلسفية. الدراسات الثقافية لها جذورها في التحليلات الثقافية للماركسية البريطانية، غير أن لها جذورًا أيضًا في علم العلامات، خصوصًا كتاب رولان بارت "أسطوريات"، بتفسيره الرائد للأشياء الثقافية في الحياة اليومية، من السيارات والمنظِّفات، إلى المصارعة ومخ أينشتاين. إن الدراسات الثقافية – برفضها العدواني في الغالب أن تعطي مكانًا للثقافة الرفيعة، على حساب الثقافة الجماهيرية أو الثقافة الشعبية، وبرفضها أيضًا لما رأت أنه تفسيرات ساذجة لنصوص مفردة – يمكن اعتبارها وريثًا للسيميوطيقا، في اهتمامها بفهم الممارسات الثقافية. وهذه الصلة بينهما باتت غامضة بسبب ما أعلن من أن هدف الدراسات الثقافية ليس هدفًا علميًّا، بل سياسي، ليس هدفها أن تخلق علم علامات، وإنما هدفها "أن تصنع فارقًا". غير أن بإمكان المرء أن يؤكد أن هناك – تمامًا كما في حالة علم العلامات – مسافة واسعة بين هذا الهدف العام، وبين محاولات فهم الممارسات الثقافية، وأن هناك على مستوى التحليل الملموس، علاقات مهمة بين الحركتين؛ فكل منهما زعمت في البداية أن مجال عملها هو الثقافة بكاملها. اليوم – وقد أصبحت الدراسات الثقافية أقل عدوانية في زعمها أنها الإطار المناسب في دراسة كل الأشياء الثقافية، وفي تشويهها للقراءة الفاحصة

وللعناية بالأعمال الأدبية – يجب أن يكون ممكنًا الآن أن نركز على الأدب بصفته نظامًا للخطاب، وأن ندرس على نحو منظم العلاقة بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، كما في فهم طريقة قيام النصوص السردية بعملها. باختصار، وبينما سيكون من غير المفيد اليوم، أن نشجع الشعرية، بصفتها مشروعًا محوريًّا لعلم العلامات (حيث إن علم العلامات لم يعد له ذكر في المجال النظري)، ربما تكون الفرصة للارتقاء بالشعرية، باعتبار أنها المشروع المحوري في الدراسات الثقافية على وجه العموم.

هناك مسألة وثيقة الصلة بمشروع قيام شعرية ما، وهي الدور الذي يلعبه مفهوم القارئ. وتركز مقالات متعددة في هذا الكتاب – ومن بينها مقالة "علم العلامات بصفته نظرية في القراءة" – على العمليات التي يقوم بها القارئ في تفسير النصوص، متخذة من هذه العمليات موضوعًا أساسيًّا للدراسة. لقد قرأنا عن "القارئ" في الأعوام الأخيرة، أقل بكثير مما قرأنا في تلك الأيام البعيدة، انتقلنا من القارئ إلى القراء بصيغة الجمع، وكشفنا عن اهتمام خاص بالأنشطة التفسيرية الإيجابية التي يؤديها القراء، وقد حددتها المقولات الجارية عن الهوية: الجنوسة، العرق، النوع. انتقل التركيز من عمليات تفسير رسمية (أي صناعة الصلات، وتحويل الصياغة الأدبية التي لا معنى لها، إلى معنى متجسد في صور) إلى استجابات لمضامين محددة، وإلى احتمالات ضمٍّ أو استبعاد. وهنا قضايا مهمة جرى شرحها (كيف تستبعد النصوص – أو تضم – قارئة امرأة على سبيل المثال). غير أن رفض "القارئ" بصفته تكوينًا لمثال محظور، أو الأسوأ من ذلك، بصفته تسليمًا بمعيارية فرضها قارئ أبيض مذكر متعدد الثقافة– هذا الرفض أدى إلى عدم وضوح حقيقة مهمة: أن النص موجه إلى قارئ، ومن ثم فإنه يفترض قارئًا، وأن شرح هذا الدور(ما الذي يفترض أن يعرفه هذا القارئ أو يقبله؟) مسألةٌ حاسمة بالنسبة ما يجري داخل النص. ليس هناك شخص واحد هو القارئ يقينًا، إن للنصوص قراءها، الذين هم مختلفون اختلاف الناس الذين يقرأون. غير أن النص يفترض قارئًا. ونحن في حاجة أن نعود إلى تلك الحقيقة، إذا كان لنا أن نفهم ما يجري داخل النص.

كانت مقالة "الالتفات" هي أكثر المقالات التي يُستشهَد بها في هذا الكتاب؛ فهي ومن غير شك، تناقش تقنية أدبية مربكة تعرضت للإهمال فيما سبق (هذا الخطاب المباشر الموجه للأشياء، والمخلوقات، أو حتى الناس الذين ليسوا في موقف خطاب حقيقي داخل النص). وكانت قيمة هذه المقالة راجعة من غير شك، إلى أن الناس الذين يكتبون تفسيرات للنصوص المفردة، فضلاً عن أولئك الذين يفكرون في الشعر الغنائي الرومانسي أو الحديث، كان عندهم ما يبرر الاستشهاد بهذه المقالة. وحيث إن هذه المقالة تمضي على نحو جدلي، خلال نطاق واسع من التأثيرات المحتملة لهذه الصورة الأدبية الغريبة، ودون إعلان لواحد أو لآخر، فإنني أعتقد أن بإمكان هذه المقالة أن تظل على حالها صالحة، دون تغيير. سأضيف إليها شيئًا واحدًا فقط. لقد اتخذت منطلقًا لي في هذه المقالة، الزعمَ القائل بأن الغنائية هي في الأساس خطاب يُسمَع عرضًا؛ فالمتكلم في القصيدة ينتج تلفظًا يسمعه القراء عرضًا. الآن يبدو لي أن على المرء لكي يفهم الشعر الغنائي على نحو أفضل، أن يضم إلى هذا الزعم اعترافًا بأن القصائد الغنائية، وعلى خلاف الروايات، منطوقةٌ على لسان القارئ؛ فنحن حين نقرأ قصيدة غنائية، جهرًا أو سرًّا، نتلفظ بالكلمات، نحتل مؤقتًا موقعَ المتكلم، لدرجة أننا أيضًا نقول:"إني لَأسقطُ على أشواكِ الحياة، وإني لَأنزفُ"، أو "دعونا لا ننظر إلى سراب العقول الحقيقية، ونعترف بالعوائق". نحن ببساطة لا نسمع كلام شخص آخر، فنكافح للتعرف عليه من خلال هذا الكلام، بل نحاول بأنفسنا، ونختبر هذا الكلام. إن بعضًا من ورطة الالتفات، يأتي فيما أعتقد من أننا أنفسنا ننخرط في هذا الفعل المستحيل، فعل مخاطبة السحب، والطيور، وأرواح الموتى.

وأرى أن مقالات القسم الثالث من هذا الكتاب، تكشف عما تنطوي عليه نظام العلامات في جوانب من النصوص، ومن المعنى الذي وضعته التفكيكية في الصدارة. ورغم أن علم العلامات لم يعد يؤدي وظيفته، بصفته تسمية للمنظور الذي يضم فهمنا

للمعنى من كل نوع، فإن هذا النوع من المشروعات، لا يزال يبدو لي أمرًا جوهريًّا بالنسبة لمستقبل الدراسات الأدبية والثقافية. كيف يمكننا أن نتقدم دون محاولة لأن نفهم، بأكبر قدر ممكن من الوضوح، كيف يصير للمنتجات الثقافية المعني الذي تؤديه؟ تبدو لي مقالات هذا الجزء الأخير من الكتاب، كأنما تشتبك مع مشكلات حول البنية السردية، وحول اللغة التصويرية، وحول الشعر الغنائي، وهي مشكلات لا تزال مهمة إلى يومنا هذا. وإني لآمل أننا في غضون عشرين عامًا من الآن، سنكون أقرب مما نحن عليه الآن، إلى نظرية للخطاب شاملة.

جوناثان كلر

إيثاكا- نيويورك

يناير ٢٠٠١

شكر وعرفان

أجزاء من الفصل الأول أعيد طبعها بتصريح من مجلة *Comparative Literature* المجلد ٢٨(١٩٧٦)، الصفحات ٢٤٤-٢٥٦. والفصل الثاني أعيد طبعه بتصريح من *Daedalus*، Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Fall 1977, *Discoveries and Interpretations: Studies in Contemporary Scholarship*, vol. II. وأجزاء من الفصل الثالث مأخوذة من كتاب *The Reader in the Text* تحرير سوزان سوليمان وانجي كروسمان، مطبعة جامعة برنستون ١٩٨٠، وقد أعيد طبع هذه الأجزاء بإذن منهم. وهناك مواد في الفصل الرابع نشرت من قبل في دورية "*Semiotic Themes*"، جامعة كانساس للدراسات الإنسانية، العدد ٥٣، تحرير ريتشارد دي جورج، لورانس، مطبوعات جامعة كانساس ١٩٨١. وكانت نسخة مختلفة من الفصل الخامس قد ظهرت في دورية *Modern Language Notes* العدد ٩١ (١٩٧٦) ص ١٣٨٠-١٣٩٣، وقد أعيد طبعها بإذن من جامعة جون هوبكنز. وكانت نسخ أولى من الفصول السادس والسابع قد نشرت في دورية *Diacritics* (ربيع ١٩٧٥، وشتاء ١٩٧٧). أما الفصل الثامن فقد كتب ليكون فصلاً في كتاب *High Romantic Argument: Essays for M. H. Abrams*، تحرير لورانس ليبكينج، مطبعة جامعة كورنيل ١٩٨١. والفصل التاسع نسخة معدلة من المقالة المنشورة في *Poetics Today* 1:3 (1980) تحت عنوان 'Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions,' والفصل العاشر هو أيضًا نسخة معدلة من ورقة كتبت لكتاب تذكاري عن ستيفن أولمان، حرره T. E. Hope ونشرته Basil Blackwell. أما الفصل الحادي عشر فقد ظهر لأول مرة في *ADE Bulletin*, vol. 62 (September–November 1979). وأنا ممتن للمحررين والناشرين الذين سمحوا باستخدام هذه المادة.

الباب الأول

الفصل الأول

أبعد من التفسير

في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، تعرض النقد الجديد the New Criticism لتحديات، بل إنه تعرض حتى للتشويه، لكنه نادرًا ما تعرض للتجاهل. إن عدم قدرة – إن لم نقل امتناع – خصوم النقد الجديد عن مهاجمة ما تركه من ميراث، إنما يشهد بالموقع المهيمن الذي احتله في الجامعات الأمريكية والبريطانية. ورغم عمليات الهجوم المتعددة عليه، ورغم غياب الدفاع المنظم والممنهج عنه، لن نكون مبالغين لو تكلمنا عن هيمنة النقد الجديد على هذه الفترة، وعن التأثير الحاسم الذي مارسه على طرقنا في كتابة الأدب ونقده. وأيًا ما كانت انتماءاتُنا النقدية التي ندعيها، فنحن جميعًا نقادٌ جدد، إذ نحتاج إلى جهد شاق كي نتحاشى مقولات استقلالية العمل الأدبي، وأهمية الكشف عن وحدته، وما تتطلبه "القراءة الفاحصة".

كان تأثير النقد الجديد مفيدًا من جهات عدة، خصوصًا تأثيره على تدريس الأدب. وأولئك المعمرون ممن عايشوا ذلك الانتقال، وشهدوا بروز النقد الجديد من بين صيغ في الدراسة الأدبية أقدم، يتكلمون عن معنى صدور كتاب جديد، وعن الأشياء الجديدة المثيرة التي تغلغلت في تعليم الأدب؛ فحتى أضعف الطلاب، ذلك الذي يفتقر إلى المعلومات الدراسية، يستطيع أن يعلق تعليقات لها مصداقيتها عن لغة النص الأدبي وبنائه. لم يعد الأمر كما كان، فدراسة العمل الأدبي وتقييمه، كان أمرًا يقوم بالضرورة، على تحصيل مخزون محترم من المعلومات الأدبية والتاريخية والبيوجرافية. لم يعد الأمر كما كان، فقد كان حق التعليق على العمل الأدبي أمرًا يُكتسب بعد شهور من الكدّ في مكتبة. حتىَ دارس الأدب المبتدئ، أصبحت تُلقَى عليه القصائد الآن، ويُطلَب منه أن يقرأها قراءة فاحصة، ومطلوب منه أيضًا أن يدرس استخدامها للغة ولتنظيم التيمات، وأن يقيّم ذلك كله. إن جعل تجربة النص نفسها أمرًا مركزيًا لتعليم الأدب، ووضع مسألة تجميع المعلومات

حول النص في مرتبة أدنى، كل هذا – كان حركة أعطت لدراسة الأدب تركيزًا وتسويغًا جديدين، كما طورت فهمًا للأعمال الأدبية، أكثر دقة، وأكثر اقترابًا من الموضوع.

غير أن ما كان جيدًا بالنسبة للتعليم الأدبي، لم يكن جيدًا بالضرورة بالنسبة إلى دراسة الأدب في عمومها، وتلك الجوانب الخاصة في النقد الجديد التي أكدت نجاحَه في المدارس والجامعات، أكدت محدوديتَه الفعلية القاطعة كبرنامج في النقد الأدبي. إن الالتزام باستقلالية النص الأدبي، وهو عنصر أساسي كانت له نتائجه الإيجابية على تدريس الأدب، أدى إلى الالتزام بالتفسير بصفته النشاط المناسب للنقد؛ فإذا كان العمل الأدبي كلاً مستقلاً، فإن من الممكن، بل من المحتم دراسته في ذاته ولذاته، دون الرجوع إلى السياقات الخارجية المتاحة، سواء كانت سياقات بيوجرافية، أو تاريخية، أو تحليلية نفسية، أو سوسيولوجية. والنقد الجديد – بتركيزه على التمييز بين ما هو خارجي وما هو داخلي، وبرفضه التفسير التاريخي السببي لصالح التحليل الداخلي – ترك القراءَ والنقادَ وليس لديهم سوى مصدر وحيد. عليهم أن يفسروا القصيدة، وعليهم أن يوضحوا كيف تسهم أجزاؤها المختلفة في بناء وحدة تيمية؛ لأن هذه الوحدة التيمية تبرر مكانة العمل الأدبي بصفته صناعة فنية مستقلة. وحين تُقرَأ قصيدة في ذاتها ولذاتها، على النقاد أن يعودوا إلى الشيء الوحيد الثابت في هذه الحالة: أن هناك قصيدة يقوم إنسان بقراءتها. وأيًّا ما كانت السياقات الخارجية بالنسبة للقصيدة؛ فإن كونها تخاطب بشرًا، يعني أن ما تقوله حول الحياة البشرية، أمرٌ داخليٌّ بالنسبة لها. ومهمةُ الناقد هي أن يوضح كيف أن تفاعل أجزاء القصيدة ينتُج عنه كلامٌ مركب حول التجربة الإنسانية، كلام له مكانته الوجودية.

ورغم أن مفاهيم النقد الجديد الأساسية، ومتابعيها، يحاولون إخفاء الحقيقة أحيانًا، فإن هذه المفاهيم مستمدة من هذا التوجُّه التيماتي والتفسيري؛ فالقصيدة ليست مجرد سلسلة من الجمل، وإنما يتلفظ بها شخصٌ خياليٌّ a *persona* يعبّر عن موقف an *attitude* يمكن تحديده، ويتكلم بنغمة *tone* محددة، تضع الموقف في صيغة أو درجة ما، من صيغ أو درجات الالتزام المتعددة الممكنة. وحيث إن القصيدة كلٌّ

مستقل، فإن قيمتها لابد أنها تكمن داخلها، أي تكمن في غنى الموقف، وفي الحكم المركب، وفي التوازن الدقيق للقيم.

وعلى هذا النحو، سيجد المرء في القصائد تناقضًا *ambivalence* ، وغموضًا *ambiguity* ، وتوترًا *tension* ، ومفارقة *irony* ، وسخرية *paradox*. وهذه كلها فواعل تيمية تسمح للمرء بأن يترجم الخصائص الشكلية للغة، إلى معان يمكن معها للقصيدة أن تتّحد في صورة بنية تيمية مركبة، تعبّر عن موقف من العالم. وبدلاً من نظرية في القراءة، توضح كيف أمكن للنظام أن يتحقق، ينشر النقد الجديد نزوعًا إنسانيًّا عامًّا، أو كما يقول آر.إس. كرين R. S. Crane: "مجموعة من العبارات المختزلة"، يتحرك نحوها تحليل التناقض، والتوتر، والمفارقة، والسخرية: "الحياة والموت، الخير والشر، الحب والكره، الانسجام والنزاع، النظام والفوضى، الخلود والزمن، الباطن والظاهر، الحقيقة والزيف..... العاطفة والعقل، البساطة والتعقيد، الطبيعة والفن"(1). إنها مجموعة من المواقف والقيم المتقابلة، وثيقة الصلة بالموقف الإنساني، تلعب دورها وتكون بمثابة لغة مستهدفة في عملية ترجمة التيمات. أن تُحلِّل قصيدةً، كان هذا يعني أن توضح كيف أن كل أجزائها، أسهمت في صياغة كلام مركب حول المشكلات الإنسانية.

من الممكن باختصار، أن نوضح أن النقد الجديد – وقد تعرفنا على أطروحاته – كان بالضرورة نقدًا تفسيريًّا. غير أن هذا الأمر لا أهمية له؛ لأن الميراث الأهم والأكثر إغراء، هو القبول الواسع الذي لا شك فيه، بفكرة أن وظيفة الناقد هي تفسير الأعمال الأدبية. إن تحقق المهمة التفسيرية، بات الركن الأساس الذي يُحكَم من خلاله على أنواع أخرى من الكتابة النقدية؛ إذ لابد لكُتّاب المراجعات النقدية، إزاء أي عمل من أعمال النظرية الأدبية، أو التحليل اللغوي، أو الدرس التاريخي، أن يسألوا عما إذا ما كان هذا العمل يساعدنا حقًّا في فهم أعمال أدبية معينة. ومن ثم كان مهمًّا في هذا المناخ العلمي، ولو فقط على سبيل أنها أدوات لزعزعة السيطرة التي يمارسها التفسير على الوعي النقدي، كان مهمًّا

(1) R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, University of Toronto Press, 1953, pp. 123–4.

اتخاذ موقف منحاز، والإصرار–رغم أن تجربة الأدب ربما تكون تجربة تفسير أعمال أدبية – على كون تفسير الأعمال الأدبية المفردة، أمرًا لا يتصل بفهم الأدب إلا على نحو هامشي. أن تَنخرِط في دراسة الأدب، لا يعني أن تنتج تفسيرًا آخر لمسرحية "الملك لير"، بل أن تقدم فهمًا لتقاليد مؤسسة ما، وعملياتها، وفهمًا لصيغة في الخطاب.

هناك مهام كثيرة تواجه النقد اليوم، ونحن نحتاج إلي أشياء كثيرة لنقدم فهمنا للأدب، لكن هناك شيئًا واحدًا لا نحتاج إليه، وهو المزيد من تفسيرات الأعمال الأدبية. وليس من الصعب على الإطلاق، أن نضع بصورة عامة قائمة بالمشاريع النقدية، ستكون مثيرة للاهتمام حتمًا، لو أُنجِزَت بقدر من الانضباط. وهذه القائمة تمثل في حد ذاتها، أفضل توضيح للخصوبة المحتملة التي تتمتع بها طرقٌ أخرى للكتابة عن الأدب. ليس لدينا دراسة مقنعة، عن دور الأدب أو وظيفته في المجتمع والوعي الاجتماعي. ليس لدينا سوى شذرات، أو حكايات صغيرة من تاريخ الأدب باعتباره مؤسسة. ونحن نحتاج إلي شرح أكثر تفصيلاً، حول علاقاته التاريخية مع أشكال الخطاب الأخرى، بحيث ينتظم العالم من خلال شرح هذه العلاقة، وبحيث يصبح للأنشطة الإنسانية معنى محدد، كما أننا في حاجة إلى دراسة أكثر تركيبًا وأكثر دقة، حول دور الأدب في الاقتصاديات السيكولوجية للكتاب وللقراء على السواء، وحبذا خصوصًا لو زاد فهمنا لتأثيرات الخطاب الخيالي *fictional* discourse. إن النقد – كما أكد فرانك كيرمود Frank Kermode في كتابه الخصب "معنى النهاية" *The Sense of an Ending* – لم يحقق تقدمًا يُذكَر، في الوصول إلى نظرية شاملة في الخيال القصصي، ونحن لا زلنا نعمل من خلال أفكار متخلفة حول "الوهم الدرامي" و"التماهي"، وهي أفكار فجّة وغير مقبولة. ما مكانة القصص الخيالية وما دورها؟ أو فلنطرح المشكلة بطريقة أخرى، ما العلاقات (التاريخية، والنفسية، والاجتماعية) بين ما هو حقيقي وما هو خيالي؟ وما العمليات والأشكال التي تصوغ هذه الحركة؟ وهل تقدمنا حقًا إلى ما هو أبعد من تفرقة فرويد بين شكلي التكثيف والإزاحة؟ في النهاية، وربما باختصار، نحن في حاجة إلى تنميط للخطاب، وفي

حاجة إلى نظرية للعلاقات (سواء علاقات قائمة على المحاكاة أو غير قائمة على المحاكاة) بين الأدب وصيغ الخطاب الأخرى، وهي العلاقات التي يتألف منها نص التجربة القائمة على تفاعل الذوات.

إن بُعدنا عن امتلاك هذه الأشياء - في عصر هو على كل حال عصر النقد، في عصر تستثمر فيه صناعة وذكاء لا مثيل لهما، في الكتابة عن الأدب - راجع في جزء منه، إلى الدور البارز الذي أُعطِيَ للتفسير. والحقيقة، أن إحدى أفضل الطرق للكلام عن فشل النقد المعاصر، هي النظر في المصير الذي آلت إليه ثلاث تجارب واعدة وشديدة الذكاء، حاولت إحداث قطيعة مع ميراث النقد الجديد. وفي كل محاولة من هذه المحاولات، كان الفشل في مقاومة فكرة التفسير ذاتها، أو بالأحرى الإصرار الواعي أو غير الواعي، على فكرة أن على المنهج النقدي أن يبرر نفسه بنتائجه التفسيرية، كان هذا الفشل قد أجهض صورة واعدة جدًا من صور البحث.

الحالة الأولى، والأكثر دلالة من جهات متعددة، هي حالة نورثروب فراي Northrop Frye في كتابه "تشريح النقد" *Anatomy of Criticism*؛ فمقدمة فراي الجدالية هي بالطبع اتهامٌ قوي للنقد المعاصر، وسعيٌ من أجل شعرية منظمة؛ إذ النقد في وضعية "استقراء زائف"، يحاول دراسة الأعمال الأدبية المفردة، دون إطار مفهومي ملائم. ولابد من إدراك أن النقد ليس مجرد مراكمة لأعمال أدبية لا رابط بينها، وإنما هو مجال مفهومي يمكن تنظيمه على نحو متماسك. ولابد له، لكي يكون علمًا، أن يحقق "قفزة إلى أرض جديدة، يمكنه فيها أن يكتشف الأشكال التي تنتظم إطاره المفهومي وتحتويه"(٢). والعمل على هذه الأرض الجديدة، ينطوي على افتراض بإمكانية قيام" نظرية للأدب، متماسكة وشاملة، منظمة منطقيًا وعلميًا، وهو شيء كلما مضى فيه الدارس، يتعلم منه بشكل لا واع. غير أن المبادئ الأساسية لهذه النظرية، ليست معروفة لنا حتى الآن"(٣).

---

(2) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1965, p. 16.
(3) Ibid., p. 11.

من المؤكد أن هذا هجوم مباشر على ما في النقد الجديد من ذَرِّية، وهجوم على الفرضية القائلة بأن على المرء أن يتناول كل عمل أدبي مفرد، بأقل عدد ممكن من المفاهيم المسبقة، وذلك حتى يعايش الكلمات على الصفحة مباشرة، غير أن فراي لا يدرك أهمية الهجوم على عملية التفسير ذاتها. إنه يراوح على حافة المشكلة، مشخِّصًا إياها بأنها" واحدة من الجهالات الكثيرة المقيتة، حيث سمحَ غيابُ النقد المنظم، بنمو الفكرة القائلة بأن على الناقد أن يحصر نفسه في "أن يعثر" داخل القصيدة، على ما يفترض أن يكون الشاعر بشكل غامض، قد "وضعه فيها" عن وعي. غير أن وظيفة هذا الكلام في مشروع فراي العام، لم تكن واضحة على الإطلاق. ويستمر فراي قائلاً: لقد افتُرِض على سبيل الخطأ، أن الناقد ليس في حاجة إلى إطار مفهومي، وأن وظيفته ليست سوى "أن يأخذ قصيدة ملأها الشاعر بعدد من المحسنات أو المؤثرات، وأن يرضى باستخراج هذه المحسنات واحدًا بعد الآخر، تمامًا كما كان يفعل نموذجه الأصلي جاك هورنر الصغير"[٤].

يمكن للمرء أن يرى في هذه الجملة هجومًا عامًّا على عملية التفسير، خصوصًا من نوع التفسير المرضي عنه، والقائم في الأساس على الحشو. غير أن ما يرمي إليه فراي، وكما يتضح من جملته السابقة، هو تفسير من النوع القائم على القصدية. وفراي إنما ينضم إلى النقاد الجدد، في رفضهم النقد المدان بوهم القصدية؛ فهو يمسك بالعدو الخطأ، ويفتح الباب لجعل مشروعه تافهًا. إن الشعرية المنظَّمة التي يدعو إليها، والتي أسهم فيها إسهامات جوهرية، يمكن أن تصير على هذا النحو، مقدمة لعملية التفسير. والناقد إذ يتناول النص من خلال إطار مفهومي (أي نظرية في الصيغ، والرموز، والأساطير، والأنواع، كما عرضها بإيجاز كتاب "تشريح النقد")، يستطيع أن يفسر العمل، لا باستخراج ما وضعه الشاعر

---

(4) 4 Ibid., pp. 17–18.

و"جاك هورنر الصغير" إشارة إلى أغنية أطفال، يقوم فيها الطفل بألعاب بسيطة، ويرضى عن نفسه متصورًا أنه يؤدي عملاً عظيماً. راجع ترجمة محمد عصفور لكتاب نورثروب فراي "تشريح النقد"، عمان، الأردن، ١٩٩١، ص ٢٠ .

واعيًا في النص، بل بانتزاع عناصر من الصيغ والرموز والأساطير والأنواع المختلفة، تلك التي قد تكون وُضِعَت في النص، دون معرفة واضحة من المؤلف. وفي هذه الحالة سيظل التفسير هو معيار المنهج النقدي، وستكون قيمة طريقة فراي في التناول، أنه يمكّن المرء من فهم المعاني، التي كانت قبل ذلك غامضة.

والمؤكد أن هذا ليس التبرير الذي يود فراي أن يعطيه لمشروعه؛ فتأكيداته المتكررة بأن على النقد أن يسعى إلى رؤية شاملة لما يقوم به، وأن عليه أن يحاول الوصول إلى فهم للمبادئ الأساسية التي تجعل النقد علمًا وصيغة للمعرفة، كل هذا يؤكد أنه كانت لديه أهداف أخرى في ذهنه. غير أن فشله في مساءلة عملية التفسير كهدف، يؤدي إلى غموض أساسي حول وضعية مقولاته وتصوراته؛ فما الذي يدعيه فراي بالضبط، حين يرى في الربيع والصيف والخريف والشتاء، مقولات أسطورية أربعة؟ ربما يريد أن يشير إلى أن هذه المقولات تشكل خريطة مفهومية عامة، نستوعبها من خلال خبرتنا بالأدب، وتقودنا إلى تفسير الأدب بالطريقة التي نفسره بها. وربما كان يزعم أنه لكي يفسر المرء معاني الأعمال الأدبية وتأثيراتها، فإن عليه أن يبرز هذه الألوان الأساسية من التفرقة، التي هي أمور مستقرة عند قراءتنا للأدب. وربما كان يزعم – بدلاً من ذلك – أنه اكتشف مقولات في التجربة أساسية بالنسبة للنفس الإنسانية، وأننا لكي نكتشف المعاني الأصح والأعمق للأعمال الأدبية، علينا أنَ نطبق عليها هذه المقولات كأدوات للتأويل.

ورغم أن الفارق بين هذه البدائل ربما يبدو رهيفًا، فإنه في الحقيقة فارق حاسم بالنسبة لمشروع الشعرية؛ ففي الحالة الثانية، يزعم المرء أنه اكتشف ألوانًا من التفرقة، تلعب دورها وكأنها منهج في التفسير؛ فأيها سيمكن المرء من إنتاج قراءات للأعمال الأدبية أحدث وأفضل. في الحالة الأولى لايقدم المرء منهجًا في التفسير، وإنما يزعم أنه يشرح لماذا نفسر الأعمال الأدبية بالطريقة التي نفسرها بها. وفي سياق المقدمة الجدالية، والإشارة إلى أننا يجب أن نكشف عن نظرية الأدب الضمنية، التي يحصّلها الطلاب بشكل غير واع خلال تعلمهم للأدب – في هذا السياق، سيبدو التفسير الأول هو المفضل بكل تأكيد؛ ولكن من خلال مهام

النقد ومشاغله التقليدية، التي لم يفكر فراي في رفضها، فإن الأمر الأكثر احتمالاً، هو الإعلاء من شأن التفسير الثاني.

والحقيقة أن هذا هو ما حدث بالضبط؛ فرغم أن الكتاب بدأ بدفاع عن قيام شعرية منظمة، فإن فراي لم يفعل سوى القليل ليرقى بالعمل في مجال الشعرية، بينما فعل الكثير ليحاكي صيغة في التفسير، عرفت فيما بعد باسم "النقد الأسطوري" أو النقد القائم على النماذج الأولى. إن افتراض أن مهمة الناقد الأولى هي أن يفسر أعمالاً أدبية مفردة، يظل كما هو، الآن فقط، على أساس نظرية أن المعاني الأعمق للعمل الأدبي، إنما يُبحَث عنها في الرموز أو النماذج الأولى التي تقوم بتوظيفها، وتُستخدَم مقولات فراي وكأنها مجموعة من أدوات التصنيف. لقد فشل فراي في إدراك أن عدو الشعرية، ليس فقط النزعة الذرية، بل المشروع التفسيري الذي تعمل النزعة الذرية وكيلة أعماله. وقد قاد هذا، ليس فقط إلى انحراف الطاقة التنظيمية عن هدفها، بل أيضًا إلى قيام صيغة للتفسير مُسكِّنة.

والمثال الثاني لإمكانية قيام صيغة نظرية قوية، وكان قد تبنى مشروع العمل التفسيري، هو نموذج النقد القائم على التحليل النفسي؛ ففي ستينيات القرن العشرين، تحاشت أفضل الأعمال النقدية المعتمدة على التحليل النفسي، المسائل المتعلقة بوضعية الخيال القصصي وتأثيراته، وهي المسائل التي ربما كان منهج التحليل النفسي قد بلورها، وركز على عملية التفسير، وكأن هذه الأعمال لم تكن لتثبت نفسها إلا من خلال الكشف عن براعتها في التفسير. ويكشف فريدريك كروس Frederick Crews – في كتابه "خطايا الآباء: تيمات هاوثورن السيكولوجية" *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes* – عن ملاءمة منهج التحليل النفسي لاستخراج المعنى من العناصر القوية المربكة في أعمال هاوثورن؛ إن شذوذات الحبكة، والشخصية، والفانتازيا، تصبح أكثر تشويقًا، وقوتها تصبح أكثر ذكاء، حين يتم تحليلها وكأنها تمثيلات لعواقب صراعات أوديبية غير محلولة؛

فالأعمال "تعتمد على الفانتازيا، ولكن على الفانتازيا المشتركة بين بني البشر، وهذا يؤدي إلى قصة أكثر تشويقًا مما تؤدي إليه أية شريحة مضللة من الحياة"(٥).

إن كتاب "خطايا الآباء" يمكن أن يكون مثار إعجاب، لولا أنه يشير إلى أن هدف الناقد المعتد على التحليل النفسي، هو إدراك وتفسير ما يسميه العنوان الفرعي "تيمات سيكولوجية"؛ فالنقاد إذا ما كرسوا أنفسهم للتحقق في الأعمال الأدبية ، من القوى والعناصر التي وصفتها نظرية التحليل النفسي، فإنهم سيحدون من تأثير التطورات النظرية القيّمة المحتملة، أي تطورات من قبيل اللمحات التي ظهرت في إعادة قراءة الفرنسيين مؤخرًا لفرويد. هذه القراءات تعطينا، من بين ما تعطينا، تفسيرًا لعمليات التناقل النصي، التي يجد القراء فيها أنفسهم يكررون بشكل غريب، نسخة مستبعدة من قصة يفترض أنهم يفهمونها، تمامًا كما يجد المحلل النفسي نفسَه – خلال عملية النقل، والنقل المعاكس – متورطًا في إعادة تفعيل الدراما التي يقوم بتحليلها(٦). وربما لدى نظرية التحليل النفسي المعاصرة، الكثير مما تعلمنا إياه، حول منطق تفاعلنا مع النصوص، لكن ما أفقرها أنها عوملت وكأنما هي مستودع للتيمات، التيمات التي يتم التحقق منها عند تفسير الأعمال الأدبية. وتتسلل دراسة ليو بيرساني Leo Bersani المتميزة الأصيلة "بودلير وفرويد" *Baudelaire and Freud* إلى داخل هذا المنظور؛ إذ تتناول *Les Fleurs du Mal* وكأنها دراما النضال بين ما يسميه لاكان Lacan المرحلة الرمزية Symbolic وما يسميه المرحلة الصورية Imaginary(٧). وهاتان عند لاكان صيغتان من صيغ التمثيل. ويجعلهما النقد التفسيري حالتين نفسيتين، إحداهما جيدة والأخرى رديئة، ويفسر أحداث القصة بأنها صراع بينهما، وبهذه الطريقة ينتج شيئًا يشبه نسخة محدّثة من التفتيش عن عقدة أوديب والرموز القضيبية.

---

(5) Frederick Crews, *The Sins of the Fathers*, New York, Oxford University Press, p. 263.
(6) See Shoshana Felman, 'Turning the Screw of Interpretation,' *Yale French Studies*, 55/56 (1977) pp. 94–207, and Cynthia Chase, 'Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of *Oedipus*,' *Diacritics*, 9:1 (Spring 1979) pp. 54–71, for excellent discussions and applications.
(7) Leo Bersani, *Baudelaire and Freud*, Berkeley, University of California Press, 1977.

أما المثال الثالث، فهو "الأسلوبيات الفاعلة" عند ستانلي فيشStanley Fish ، التي تبدأ بمحاولة للقطيعة مع فرضيات النقد الجديد وإجراءاته، لكنها – مرة أخرى – تفشل في إدراك أن التفسير هو العدو الحقيقي؛ فتتوافق مع اللمحات النظرية التي يقوم عليها. كان ويمسات وويردسلي Wimsatt and Beardsleyقد أكدا أن على المرء ألا يخلط بين القصيدة وتأثيراتها("ما القصيدة، وما الذي **تقوم به**")، لكي لا "تتلاشى القصيدة نفسها، باعتبار أنها هي موضوع الحكم النقدي"[٨]. ويرد عليهما فيش، بأن هذا بالضبط ما يجب أن يحدث، لأن المعنى لا يكمن في الشيء، بل في حدث القراءة أو تجربتها؛ فأن تسأل عن معنى كلمة أو جملة، يعني أن تسأل عما **تقوم به** الكلمة والجملة في العمل الأدبي، ولكي يحدد المرء ما تقوم به، عليه أن يحلل "استجابات القارئ المتنامية، في علاقته مع الكلمات، التي تتلاحق في الزمن واحدة بعد الأخرى"[٩].

هذه إعادة توجيه مخلصة، لأسباب أشرحها في الفصل السادس من هذا الكتاب. والأهم من هذا كله، أنها تكشف عن الحاجة إلى قيام شعرية ما؛ إذ لو كان معنى العمل يكمن في التأثيرات المتلاحقة لعناصره على القراء، فعندها سيحتاج المرء إلى نظرية قوية تفسر هذه التأثيرات، من خلال تحليل المعايير، والتقاليد، والعمليات العقلية التي تعتمد عليها. وحبذا لو بدأنا نظرية تتركز على القارئ والقراءة، لكي تفصح عن المعرفة الضمنية التي يوظفها القراء عند استجابتهم للعمل الأدبي.

غير أن فيش يفشل في اتخاذ هذه الخطوة، لأنه يفترض أن مهمة النقد هي تفسير الأعمال الأدبية المفردة، ويقترح أن يقوم النقد بهذه المهمة (بالنسبة للفردوس المفقود، وبعدها بالنسبة لسلسلة من الأعمال الفنية في القرن السابع عشر) من خلال وصف تجربة القارئ في عشوائية الأحكام، ثم العثور بالخطأ على ما يثبت هذه الأحكام. والحقيقة أن هذا التوجه التفسيري قد وضع فيش في زاوية ضيقة؛ فأن

(8) W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington, Kentucky, University of Kentucky Press, 1954, p. 21.
(9) Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*, Berkeley, University of California Press, 1972, pp. 387–8.

تزعم أن المرء يقوم بوصف تجربة القارئ، ويقوم في الوقت نفسه بإنتاج تفسيرات جديدة ولها قيمتها، هذا فعل صعب يصعب أن يستمر. ورغم مهارة فيش، والطاقة التي يبذلها، فإنه لن يستمر في ذلك لوقت طويل(١٠). وعلى العكس، فإن المستقبل يكمن في المشروع النظري الذي يتحاشى الدخول فيه.

هذه الأمثلة الثلاثة، رغم أنها تختلف اختلافًا بيّنًا في محتوى ما تطرحه ونتائجه، تشي بمستقبل مظلم؛ فمبدأ التفسير هو افتراض ساذج للنقد الأمريكي، له من القوة ما يسمح باحتواء وتحييد أشد أفعال التمرد قوة وذكاء. ومهما يكن من أمر، فإن التأثير المتزايد للنقد الأوروبي، يسمح بتنويعة أوسع، من طرق الكتابة عن الأدب. وإذا كان لنا أن نتوقف عن إعادة توجيه هذه الطرق إلى مهمة التفسير الضيقة، فسيكون النقد الأمريكي أكثر غنى.

هذا هو درس النقد الأوروبي المعاصر في أكثر جوانبه تأسيسية: إن حلم النقد الجديد، بلقاء مستقل بين قارئ بريء ونص متميز، هو محض خيال؛ فأن تقرأ، يعني أن تقرأ دائمًا في علاقة مع نصوص أرى، وفي علاقة مع الشفرات التي هي نتاجات لهذه النصوص، ويعني أن تعمل على تجهيز ثقافة ما. وهكذا، وبينما لم يستطع النقد الجديد أن يتصور إمكانية أخرى غير تفسير النص، كانت هناك مشروعات أخرى لها أهمية أكبر، وهي مشروعات تنطوي على تحليل لشروط المعنى؛ فإذا كانت الأعمال الأدبية وقائع فنية لها استقلاليتها، فربما لا يكون هناك ما نفعله سوى تفسير كل عمل من هذه الأعمال. ولكن حيث إن هذه الأعمال تشترك في تنويعة من الأنظمة (تقاليد الأنواع الأدبية، منطق القصة وصناعة الحبكة، الخطابات المعرفية المتنوعة الموجودة في ثقافة ما) فإنه يمكن للنقاد أن يتحركوا خلال النصوص، سعيًا إلى فهم الأنظمة، والعمليات السيميوطيقية، التي تجعل هذه النصوص ممكنة.

(10) Fish's later book, *The Living Temple: George Herbert and Catechizing*, Berkeley, University of California Press, 1978, combines a description of readers' responses to Herbert's poems with a historical thesis about Herbert's model of organization. The redescription of response alone would not suffice to produce a new and valuable interpretation.

وقد يتخفى النقد القائم على هذه المبادئ وراء أقنعة متعددة، وتحاول سيميوطيقا الأدب أن تصف بطريقة منظمة، صيغَ الدلالة في الخطاب الأدبي، والعمليات التفسيرية المتجسدة في مؤسسة الأدب. وبدلاً من ذلك، يقترح فريدريك جيمسون Fredric Jameson أن نعمل في اتجاه نقد جدلي، لا يحاول حل الصعوبات، وإنما يجعل موضوعَ بحثه مقاومةَ العمل الأدبي للتفسير؛ فعند تحليل المرء لطبيعة الغموض في العمل الأدبي، سيحاول أن يكتشف خلفياته التاريخية. وبهذه الطريقة لن يأخذ فكرُنا المشكلات الرسمية على وجهها الظاهر، بل يمضي إلى ما وراء الظاهر، حيث الأصل البعيد لعلاقة الذات والموضوع في المقام الأول"(١١). ونتاج هذا النقد الجدلي أو نتيجته، ليس تفسيرًا للعمل الأدبي، وإنما بحثٌ تاريخي أوسع حول لماذا يجب أن يكون التفسير ضروريًّا، وما دلالة الحاجة إلى أنماط معينة من التفسير.

ويقول جيمسون، إن مشروعه سوف يُفضي" إلى بلاغة جدلية، تُفهَم فيها العملياتُ العقلية المختلفة، لا بشكل مطلق، وإنما بصفتها مراحل، وصورًا، ومجازات، ونماذج دلالية من علاقتنا مع الحقيقة نفسها، وهي مع ذلك – في تبدلها الدائم عبر الزمن – تستجيب لمنطق كمنطق اللغة، لا يمكن تمييزه بشكل كامل أبدًا عن موضوعه"(١٢). إن النقد الماركسي، حين يُنظَر إليه بهذه الروح، سيوضح أن العلاقة بين عمل أدبي ما، وبين واقع اجتماعي وتاريخي ما، ليست علاقة انعكاس لمحتوى، بل علاقة لعب بالأشكال. والواقع الاجتماعي يتضمن نماذج للتنظيم، وأشكالاً من الانكشاف، ويكمن التفاعل بين عمل أدبي ما وبين محيطه الاجتماعي، في الطريقة التي تَستغل بها أدواتُه الشكلية طرقَ ثقافة معينة في إنتاج المعنى – تستغلها، وتغيرها، وتضيف إليها.

وهناك نسخة أخرى من هذا المشروع التاريخي، هي جماليات التلقي *Rezeptionsästhetik* كما طرحها هانز روبرت ياوسHans Robert Jauss ؛ إذ إن ياوس – بتركيزه على أن معنى عمل أدبي ما، يعتمد على أفق التوقعات التي يُتلقى في

(11) Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971, p. 341.
(12) Ibid., p. 374.

ظلها، والتي تطرح أسئلة جاء العمل للإجابة عليها – كان يدشّن مشروعًا واسعًا ومركّبًا لوصف هذه الآفاق، التي هي بطبيعة الحال نتاجٌ لخطابات ثقافة ما. جماليات التلقي إذن، ليست طريقة لتفسير الأعمال الأدبية، بل محاولة لفهم طرق انكشافها المتغيرة، من خلال معرفة الشفرات والفرضيات التفسيرية التي تعطي لهذه الأعمال معنى، بالنسبة لجماهير مختلفة في أزمنة مختلفة(١٣).

ويشير هذان المثالان إلى أن مصدرًا من مصادر الطاقة، بالنسبة للنقد في السنوات القادمة، قد يكون متمثلاً في إعادة ابتكار التاريخ الأدبي؛ فالمنظور التاريخي يمكّن المرء من إدراك سرعة زوال أي تفسير؛ إذ يتبعه على الدوام تفسيرات أخرى، كما يمكّننا هذا المنظور من تأمل سلسلة أفعال التفسير، التي تتكون من خلالها التقاليد، وينتُج بها المعنى. وهذا التوجه التاريخي الجديد، يبدو عاملاً مشتركًا في عمل ثلاثة من النقاد المختلفين تمامًا: جيفري هارتمان Geoffrey Hartman، وهارولد بلوم Harold Bloom، وبول دو مان Paul de Man. هؤلاء النقاد – إذ ينشدون الرزق من الشعر الرومانسي في إطاره التاريخي، وليس من الأشعار الميتافيزيقية غير التاريخية، أو الأشعار الحداثية، وإذ يجعلون حافز البحث والفشل المتكرر، هو النداء المستحيل للرومانسية العليا – إنما يعاملون الأدب والقراءة، وكأنهما خطأٌ أو تشويةٌ تاريخي متكرر. إن التاريخ – كما يقول هارتمان – "هو يقظة عقل نشط، يقع في الحب ويخرج منه، مع الأشياء التي ينفصل عنها باتصاله بها"(١٤). وهذا ما سيصبح المخطط الزمني لكتاب هارولد بلوم "قلق التأثير" *The Anxiety of Influence*؛ إذ يصير على كل شاعر أن يقتل أباه الشعري، عليه أن يزيح أسلافه بقراءة خاطئة تقوم على المراجعة، بما يخلق مساحة تاريخية، يجد فيها شعر الشاعر الجديد مكانه. ويقوم النظام الخفي للتاريخ الأدبي على مبدأ سلبي وجدلي، وهو أيضًا المبدأ الذي ينظم العلاقة بين القارئ والنص؛ فالقارئ – مثل الشاعر الجديد – قادم جديد ملزم بإساءة فهم النص، وعلى نحو يخدم المعاني التي

(13) See Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, and in English, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory,' *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 11–41.

(14) Geoffrey Hartman, 'History-writing as Answerable Style,' in ibid., p. 100.

تقتضيها لحظته هو التاريخية. إن القول بأن اللمحات الكبرى تنتُج خلال عملية إساءة القراءة الضرورية والحتمية، هو ما يزعمه منظرٌ آخر من منظرِي التشويه، هو بول دو مان، فالتفسير بالنسبة له هو دائمًا تاريخٌ أدبي خفي، وخطأٌ لا سبيل إلى تجنبه؛ ذلك أنه يسلم بالتصنيفات التاريخية، ويحجب وضعيتَه هو التاريخية(١٥).

من المؤكد أن هؤلاء النقاد لا يعارضون عملية التفسير، بل إنهم يدللون عليها علنًا، ولكنهم من خلال تعريفهم لها بأنها خطأ ضروري، يقودوننا إلى البحث في طبيعتها ووضعيتها، ومن ثم إلى النظر في أسئلتها المركزية، الخاصة بطبيعة اللغة الأدبية. وكان من تأثير كتاباتهم أن اتسعت إمكانات البحث الأدبي، ولكن لأنهم لم يسائلوا الفرضية القائلة بأن التفسير هو المستهدف من النقد، فقد تم احتواؤهم على الفور ضمن مشروع التفسير، مقابل بعض الارتباك.

ولننظر في حالة هارولد بلوم. إنه يطرح نظرية في كيفية تخلُّق القصائد. إن نقادًا قليلين سيزعمون أن البحث في تخلق قصيدة ما، هو بحثٌ في معناها، ولكن لأننا نفترض أن مهمة النقاد هي تفسير القصائد، فإننا نقفز إلى الخلاصة التي تقول بأن بلوم حين يكتب عن قصيدة ما، إنما يخبرنا بمعناها. حتى وهو يحذرنا من أن القصائد ليس لها معنى على الإطلاق، أو أن "معنى قصيدة ما، لا يمكن إلا أن يكون قصيدة ما، ولكن قصيدة أخرى، قصيدة ليست هي نفسها"(١٦)، حتى وهو يفعل ذلك نتجاهل كلامه، ونأخذ ما يقوله حول قصيدة ما، وحول تخلّق علاقاتها النصية، وصورها، وكأنه تفسير، رغم أنه ليس قصيدة أخرى، نشعر بعدها أن "تفسيره" لابد مبالَغٌ فيه، ومختلف تمامًا عما يبدو أن القصيدة تقوله. إن افتراض أن النقاد **عليهم** أن يفسروا، هو افتراض له من القوة ما يجعلنا لا نسمح لكتابة بلوم أن تكون شيئًا آخر، وإن المرء ليشكّ في أن بلوم نفسه قد تأثر بهذا الافتراض، وبشكل يتناقض صراحة مع مزاعم نظريته هو الخاصة.

---

(15) Paul de Man, *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 165.
(16) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 70.

أو فلننظر في التفكيك *deconstruction*؛ إذ على الرغم من أن كتابات ديريدا Derrida، تنطوي على انخراط شديد في نصوص مختلفة، فإنها نادرًا ما تنطوي على تفسيرات بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة. ليس هناك إرجاء لسلامة النص، ولا بحث عن غرض موحّد يحدد لكل جزء دوره المناسب. يركز ديريدا بوضوح على العناصر التي يرى الآخرون أنها عناصر هامشية، باحثًا لا عن بلورة ما يقوله النص، بل عن إظهار منطق غريب، يعمل في النصوص وعَبْرها، مهما يكن ما تقوله النصوص. إن تناوله لروسو في كتابه "عن الكتابة" *Of Grammatology*، هو جزء من بحث لمكانة الكتابة في الدراسات الغربية للغة، فضح للعملية التي حافظت نموذج مثالي في الكلام، من خلال نسبة خصائص إشكالية معينة تتمتع بها اللغة، نسبتها إلى الكتابة، ثم وضع الكتابة بعد ذلك جانبًا، باعتبار أنها ثانوية وتابعة. ويلاحظ ديريدا أن المصطلحات التي يستخدمها روسو لوصف الكتابة(الاسم "ملحقة" *supplement*، والفعل "تكمل" *suppléer*) تظهر في مناقشات حول ظواهر أخرى، مثل التعليم والاستمناء، وفي متابعته لهذه الإشارات في نصوص قصصية وأوتوبيوجرافية وتفسيرية، يصف ديريدا ما يسميه "منطق الإلحاق"، وهو عملية عامة يمكن أن نراها الآن فعالة، باعتبار أنها مصدر للحيوية في تنويعة واسعة من النصوص(١٧). هل هذا تفسير لروسو؟ إنه يحذف غالبية المحتويات في كل نص يشير إليه، ويفشل في إدراك وحدة تيمية ما، أو معنى محدد لأي من كتابات روسو. إنما يعمل ديريدا لوصف عملية عامة، تفك النصوصُ من خلالها الأنساق الفلسفية التي تنتسب إليها، وذلك عبر الكشف عن طبيعتها البلاغية.

ولكن حين يأتي التفكيك إلى أمريكا يحدث تغيرٌ ما،بدأته بمهارة انتقاداتُ بول دو مان لديريدا، في كتابه "العمى والبصيرة" Blindness and Insight؛ إذ يؤكد دو مان أن نص روسو ينفذ بالفعل عمليات تفكيكية، يزعم ديريدا أنه يمارسها عليه، لدرجة أن ديريدا كان يبلور بالفعل ما قام به روسو، رغم أنه يدعي فعل شيء آخر؛ لأنه

(17) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, part II, ch. 2. For further discussion, see Jonathan Culler, *On Deconstruction: Literary Theory in the 1970s*, Ithaca, Cornell University Press/London, Routledge & Kegan Paul, forthcoming.

يصنع – كما يقول دو مان – قصة أفضل[١٨]. وقد تحولت هذه الإزاحة منذ ذلك الحين، إلى مبدأ منهجي مركزي لدى هيلز ميلر؛ إذ يؤكد ليس فقط أن نصًّا ما يحتوي بالفعل على عملية تدمير ذاتي، يتواجه فيها مبدآن أو خطان في الحجاج متناقضان أحدهما مع الآخر، بل يؤكد أن انعدام القدرة على الحسم هذا "يتلبس شكلاً تيميًّا على الدوام في النص ذاته،في شكل عبارات شارحة"[١٩]. وبعبارة أخرى، فإن النص لا يحتوي فقط على تدمير ذاتي، أو يؤديه، بل إنه أيضًا يدور يدور حول تفكيك ذاتي، على نحو تكون معه القراءة التفكيكية عملية تفسير للنص، وتحليل لما يقوله ويعنيه. ويؤكد ميلر أن "أعمال الأدب الكبرى، كانت تتوقع بشكل صريح، أي تفكيك يمكن للناقد أن ينجزه"؛ بحيث يكون الإرجاء المحفّز، والبلورة التفسيرية، مواقف نقدية مناسبة. وهذه الطريقة تروّض الفرضيات النقدية التفكيك، وتحوله إلى نسخة من التفسير.

يصبح التفكيك على يد أفضل المساهمين فيه، من أمثال بول دو مان وباربارا جونسون، صيغة في التفسير ذات قوة ورهافة غير عادية[٢٠]. وعلى يد آخرين، هناك دائمًا خطر أن يصبح التفكيك عملية تفسير، تسعى إلى إدراك تيمات معينة، صانعة من انعدام القدرة على الحسم، أو من مشكلة الكتابة، أو من العلاقة بين ما هو أدائي وما هو ، تيمات محترمة للأعمال الأدبية. يبدو لي أن التفكيك، لمجرد أنه يصبح بسهولة منهجًا في التفسير، فقد نجح في أمريكا كما لم تنجح الماركسية والبنيوية؛ فالماركسية ملتزمة بالمشروع الضخم الصعب لتنفيذ عمليات التوسُّط المعقدة، بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وحين يُطلب إليها تفسير عمل معين، تلتزم بأن تبدو كما قلنا، صريحة إلى درجة الوقاحة. والبنيوية هي الأخرى التزمت بمشروعات بالغة الاتساع، من قبيل استكشاف قواعد لبناء الحبكة، أو للعلاقات المحتملة بين القصة والخطاب، وهكذا بدت وكأن لا علاقة لها بشيء، اللهم إلا بالقدر الذي يمكن فيه لمفاهيمها ومقولاتها أن "تُطبَّق" على نشاط التفسير.

(18) Paul de Man, *Blindness and Insight*, ch. 7, pp. 102–41.
(19) J. Hillis Miller, 'Deconstructing the Deconstructors,' *Diacritics*, 5:2 (Summer 1975) pp. 30–1.
(20) See Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979; and Barbara Johnson, *Défigurations du language poétique*, Paris, Flammarion, 1979.

وإمكانية متابعة هذه المشروعات الأوسع، إنما تعتمد على قدرتنا على مقاومة الافتراض القائل بأن التفسير هو مهمة النقد.

وبطبيعة الحال، فإن كل المشروعات تنطوي – بمعنى ما – على تفسير؛ فانتقاء الحقائق التي تقتضي شرحًا، هو فعل تفسير من البداية، تمامً كطرح المقولات الوصفية، وتنظيمها في نظريات. غير أن هذا لا يبرر أن نجعل الشكل الوحيد الصالح للكتابة النقدية، هو المران الممعن في التخصص، على خلق تفسير يصلح لعمل بعد الآخر، تفسير يضرب بجذوره في التراث ليبدو صالحًا، وجديد بحيث يستحق أن يُطرَح. هذا المران له مكان استراتيجي في التراث الأدبي، لكن هذا لا يعني وجوبَ هيمنته على الدراسات الأدبية. سيستمر القراء في قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها، وستستمر عملية التفسير في قاعات الدرس، ذلك أن المعلمين يحاولون خلال عملية التفسير، أن ينقلوا قيمًا ثقافية. ولكن، على النقاد أن يشرحوا طرق الوصول إلى ما وراء عملية التفسير. بعد سنوات طويلة كان خلالها بطلا رائدًا لعملية التفسير، توصل إ. د. هيرش E. D. Hirsch إلى خلاصة مفادها: أن على النقد ألا يكرس نفسه بعد الآن، لهدف إنتاج المزيد من التفسيرات إلى ما لا نهاية: "وسيكون الحل الأفضل والأبعد لمشكلة النشر الأكاديمي، هو تحاشي الفكرة التي هيمنت على الكتابة العلمية خلال الأربعين عامًا الماضية: أن التفسير هو النشاط الوحيد الحقيقي والمشروع لأستاذ الأدب. هناك أشياء أخرى يمكن أن يفعلها، ويفكر فيها، ويكتب عنها[٢١]". والمقالات التالية في هذا الكتاب، تشرح بعض هذه الإمكانات.

(21) E. D. Hirsch, 'Carnal Knowledge,' *New York Review of Books*, 26:10 (14 June 1979) p. 20.

الفصل الثاني

في مطاردة العلامات

ليس من السهل استيعابُ الأحداث الحاسمة في التاريخ، اللهم إلا بعد زمن وقوعها. المستقبل هو الذي سيعزز حوادثَ من زماننا، ويعطيها وضعيةَ الأحداث، وهو الذي سيمكّن تلك الأحداث من أن تتخذ مكانها في المتوالية السببية التي نسعد بتسميتها "تاريخ". هذا الكلام نفسه يمكن أن يقال عن الأحداث في تاريخ البحث العلمي. وعلى العموم، فليس قبل مرور سنوات، وربما ليس قبل أن تستنفد الحركة المؤثرة أغراضها، أو تغير اتجاهها، حتى يمكن للمرء أن يدرك الحاسم في الأحداث التي أدت إلى تأسيس هذه الحركة، أو حكمت تطورها. ومن ثم فإن المراقب للبحث العلمي المعاصر، الذي يود أن يبني مشروعات، ويكتب مقالات، ويؤسس لتحالفات داخل مادة التاريخ، عليه أن يتخيل مستقبلاً ما، بحيث يمكن له من منظور التنبؤ، أن يتصور متوالية سببية، ويحكي "التاريخ الحقيقي" لزمنه هو.

هذا النوع من التصور الزمني، مهما تكن خياليته، هو شرط للفهم؛ ولا مفر منه برغم إشكاليته، تمامًا كعملية التفسير نفسها. إن الكلام عن القوى الفاعلة في الحاضر، ينطوي دائمًا على تصور لمستقبل ما، ولا يقتضي المنهج سوى أن تمضي في طريقنا، مع بعض الوعي بما في إجراءاتنا من تحيز. ولكن حين لا يكون موضوعنا هو تقدم اقتصاد وطني ما، أو فرص حزب سياسي ما، حين يكون موضوعنا هو المنهج نفسه، المنهج كما يتجلى في بعض تنويعات البحث العلمي المعاصر، فإن الصعوبات التي يواجهها المراقب تصبح صعوبات مركبة. قد يعمل على تخيل مستقبل ما، تفضي إليه أنشطة البحث العلمي الحالي، تمامًا كما يفضي السبب إلى النتيجة. غير أن الأمر الأهم هو محاولة تحديد النتائج التي تفضي إليها هذه الأسباب – من بين نتائج كثيرة محتملة – أي تحديد الحاضر على نحو سليم،

وهذه مسألة أخرى. تُرى، أي نوع من السببية هو الفاعل في حركة الأفكار؟ إن فهمنا للنشاط الثقافي في القرون السابقة، لا يأخذ في العادة شكل بناء سببي؛ إذ من الواضح أن دراستنا لعصر ما، تركز على مشاريع محدودة مسيطرة، تلخص أنشطة أسلاف ومعاصرين كثيرين، وتتجاوزها في الوقت نفسه. إن تخيل نتائج للأسباب، لم يبدُ في الماضي، كما أنه لا يبدو الآن، الطريقةَ المناسبة لتعريف نشاط البحث العلمي وتقديره. ومن الأفضل للمرء أن يبحث عن العلاقات الرمزية، أكثر من العلاقات السببية، يبحث عن الأحداث التي تدل على أوضاع البحث العلمي المعاصر. ومثل هذه الأحداث ربما تبدو معاكسة تمامًا للأسباب الخفية، التي يُفترَض أن المؤرخين المهرة الشجعان يسعون وراءها؛ فقد يعلن المنظمون والمساهمون دون خجل، الأهميةَ التاريخية لأنشطتهم، ولكن وعيهم الذاتي الخاص حول الوظيفة الرمزية للحدث، هو نفسه جزء من الحالة العامة للوعي، التي يزعم الحدث أنه يسجلها ويرقى بها.

والاجتماع الأول للجمعية الدولية للدراسات السيميوطيقية، الذي انعقد في مدينة ميلان Milan عام ١٩٧٤، كان حدثًا من هذا النوع؛ فحتى لو أن أحدًا من المشاركين لم يتعلم أي شيء، ومن ثم لم يغيِّر في طبيعة أو اتجاه بحثه، فإن حضور ٦٥٠ من الباحثين الملتزمين أو المؤرَّقين، في اجتماع من هذا النوع، جعل منه حدثًا وشاهدًا على ظهور نشاط بحثي جديد. حين يحضر ٦٥٠ شخصًا ندوات عن علم العلامات (السيميوطيقا)، لا يعني هذا بالضرورة طفرات سببية في عالم البحث العلمي، ولكنها حقيقة لها أهميتها الرمزية. تصبح السيميوطيقا، علم العلامات، شيئًا يركن إليه، حتى بالنسبة لمن يرفضونه، باعتبار أنه تشويش جاليكي Gallic أو تكنولوجي. وبالطبع، فإن علمًا ما، حين يؤسس منظمة لها لجانها وموظفوها ومطبوعاتها، حين يوزع عناوين ومسئوليات على المنتمين إليه، فإنه يفرض نفسه على عالم البحث العلمي بصورة رمزية. قد يوقف تكاثر الموظفين واللجان البحث العلمي ولا يرقى به، ولكنه يعطي لعلم ما، حضورًا فاعلاً في المنظومة الرمزية للبحث العلمي الأكاديمي.

إن تأسيس علم جديد، داخل منظومة البحث العلمي الأكاديمي، ليس حدثًا متكررًا. والعلوم الجديدة عمومًا ترى نفسها بوضوح فروعًا من علوم قديمة، وتباشر عملية تنظيم أكثر عقلانية، وعملية متابعة أكثر نشاطًا، لخطٍّ من البحث قائمٍ بالفعل. وظهور علم مثل علم العلامات، لا يمكن على أي حال، ألا يترك أثرًا على العلوم الأخرى؛ فأولئك الذين كانوا يسمون أنفسهم فيما مضى، علماء لغة، وأنثربولوجيين، وعلماء اجتماع، ونقاد أدب، وفلاسفة، وما إلى ذلك.. لن يفقدوا فقط زخمهم إذا ما وضعوا أنفسهم في عداد السيميوطيقيين، بل إن طبيعة هذه العلوم الأخرى ستتغير، إذ تفقد ألوانًا متعددة من الخصوصية. وما كان في الماضي خصائص ثانوية لعلم من العلوم، أي ما كان يبدو مجرد نتيجة لاهتمام هذا العلم بموضوعات معينة، قد يصبح ملامح جوهرية، حين يقدم علم العلامات مدخلاً آخر للظواهر التي كان مجالها فيما مضى يكفي لإنجاز نوعيات من البحث العلمي. والعلوم الإنسانية *les sciences humaines* – لنتجنب التعبير الإنجليزي في محاولته العبثية لتمييز العلوم الإنسانية عن العلوم الاجتماعية – ليست نشاطات مستقلة، وإنما عناصر في منظومة لها فجواتها، واستطراداتها، وعلاقاتها الخاصة، وعناصرها غير المحددة. وظهور علم جديد ومقتحم، ينطوي على إعادة تكييف للحدود ولنقاط التركيز. ولا يوجد علم يمكنه أن يدعي الحصانة من تأثيرات هذه العملية.

لا يمكن إذن لدراسة طبيعة علم العلامات ودوره – العلم الذي كان ظهوره على مستويات متعددة، حدثًا في عالم البحث العلمي المعاصر – أن تكون مجرد تفسير لمناهج هذا العلم الخاص ولمحتواه. وحين يتأمل المرء في مغزى علم العلامات، لابد له أن ينظر في الطريقة التي تأثر من خلالها البحثُ والكتابةُ في العلوم الإنسانية والاجتماعية، بسبب ظهور إفصاح جديد عن المعرفة؛ أي موضوعات وأسئلة ومعايير جديدة. فالعلم أولاً لكي يصنع مكانًا لنفسه، يصنع ماضيًا لنفسه، متخذاً من علماء محددين أسلافًا، ومفسرًا لعملهم في ضوء جديد،

ومحددًا القوى التي كانت فاعلة في العلوم الأقدم، ومعيدًا تعريفها، بعد أن باتت جزءًا من علم العلامات. الإعلان عن مجيء علم العلامات بصفته حدثًا في البحث العلمي المعاصر، يعني تحديد أولئك الذين سيحظون بشرف الريادة، ويعني في الوقت نفسه الإعلان عن نقاط فشل العلوم المختلفة في التعامل مع المشكلات التي واجهها علم العلامات.

ومن جهة ثانية، فإن العلم الجديد تكون له آثاره الواسعة بالنسبة للبحث العلمي المعاصر، بمقدار الأسئلة التي يطرحها، ونوعية الإجابة التي يبحث عنها. ورغم أنه لا يضع معايير للعلوم الأخرى، فإنه – بالدفاع عن مناهجه وأغراضه – إنما يضع في الصدارة، معايير ومشاغل معينة، وهو ما يصبح له علاقة بالعلوم الأخرى. وعلى نحو أكثر تحديدًا، فإن علماء الأنثربولوجيا، ونقاد الأدب، واللغويين، وآخرين يتأثرون بضرورة اتخاذ موقف، سواء بالتحرك في اتجاه وجهة نظر علم العلامات، أو بمعارضته، أو بالقول بأنهم كانوا في الماضي دائمًا، يقومون بما أصبح الآن له مسمى جديد.

وأخيرًا، فإن العلم الجديد يكشف عن مستقبل؛ إذ إن علم العلامات – من خلال الإعلان عن برامج طموحة، يمكنها أن تقوم بعملها، بحماسة وإخلاص أكبر من العلوم الراسخة التي أخذت فرصتها في تحقيق ما وعدت به – يهيب بالعلوم الأخرى أن تسوغ نفسها بتقديم صياغاتها الخاصة للمهام التي يجب إنجازها، ويجبر هذه العلوم بمعنى ما، على اتخاذ موقف في القضايا التي يفترض أنه معنيٌّ بها. إنه – بتقديمه لبرنامج – يقود خصومه والمتشككين فيه، ليقولوا ما إذا كانت أهدافه تستحق ذلك، وليتحدثوا عن مجال ومصداقية المناهج التي يستهدف بها مهاجمة هذه المشكلات. وهكذا، فإنني – بتركيز مناقشتي على مطاردة العلامات – معنيٌّ بالنظر التي يؤثر بها تأمل العلامات على البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية، أكثر مما أنا معنيٌّ بالتقييم الصريح لعلم العلامات بصفته علمًا. إن ظهور علم جديد كما قلت من قبل، يخلق ماضيًا، ويفصح عن حاضر ما، ويكشف

عن مستقبل، ولكن دراسة هذه التوجهات الثلاث بدورها، كما سأفعل، لا يعني أن نحاول صناعة شيء شبيه بتاريخ للسيميولوجيا؛ ففي كل حالة، سواء كان الموضوع الظاهر هو الماضي أو الحاضر أو المستقبل، يكون الموضوع الحقيقي هو الآثار المترتبة على التفكير في العلامات، أي الآفاق والصعوبات التي يكشف عنها هذا المنظور.

وتأمل العلامات، والمعنى، ليس شيئًا جديدًا بطبيعة الحال؛ فلابد أن الفلاسفة ودارسي اللغة قد درسوا العلامات دومًا، بطريقة أو بأخرى، وقد ساعد ظهور علم العلامات على الكشف مثلاً، عن أن الأمور التي كانت محل سخرية باعتبار أنها من تقاليد العصور الوسطى، هي من وجهات نظر متعددة، نظرية في العلامات بالغة التطور والقوة. وفيما عدا هذا، كانت دراسة العلامات حتى وقت قريب، مساعدة على الدوام لبعض المشاريع الأخرى، في الغالب مشاريع دراسة اللغة، وعلم النفس. لم يحدث أن كانت هناك محاولة تضم في وحدة واحدة، النطاق الكلي للظواهر، اللغوية وغير اللغوية، التي يمكن اعتبارها علامات، لم تكن هناك محاولة لجعل مشكلة العلامة وتنويعاتها، في القلب من البحث الثقافي. الآن، والناس يحاولون أن يفعلوا ذلك، ويسمون ما يقومون به من مطاردة: السيميوطيقا أو السيميولوجيا، هناك نتيجة واحدة تتصدر المشهد؛ فلأنه لابد من تكريم الأسلاف، كان هناك رجلان في بداية القرن توخيا الوصول إلى علم شامل للعلامات: الفيلسوف الأمريكي شارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce ، واللغوي السويسري فرديناند دو سوسيرFerdinand de Saussure. وهما عالمان يصعب تصنيفهما؛ فقد كان سوسير أستاذًا ناجحًا ومحترمًا، ساورته الشكوك حول أسس علم اللغة كما كان يمارَس في ذلك الزمان، ومن ثم فإنه عمليًا لم يكتب شيئًا، وإنما قال – في المحاضرات التي جاءتنا عبر ملاحظات تلاميذه – أنه بما أن اللغة هي منظومة من العلامات، فإنه يحسن أن يكون علم اللغة جزءًا من علم أوسع هو علم العلامات، "علم سيدرس حياة العلامات داخل المجتمع.. ونحن نسميه السيميولوجيا *semiology* من الكلمة الإغريقية *semeion* (أي "العلامة"sign) ، سيعلمنا هذا العلم ممّ

تتكون العلامات، وما القوانين التي تحكمها، وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فإننا لا نستطيع أن نقول كيف سيكون، غير أن له الحق في الوجود، ومكانه مضمون مقدمًا"(١).

هذه المقترحات لم تُلتَقط على الفور. وإنما فقط فيما بعد، وحين اتخذت علومٌ مختلفة من اللغويات البنيوية نموذجًا منهجيًّا، وباتت نسخًا من البنيوية، أصبح من البديهي أن تبدأ في التطور تلك السيميولوجيا التي كان سوسير قد اقترحها. عند هذه النقطة أصبح لسوسير تأثير قوي، ناتج جزئيًا عن أن برنامج علم العلامات الذي رسم خطوطه الرئيسية كان برنامجًا يسهل فهمه؛ إذ ستلعب اللغويات دور النموذج، وستطبق مفاهيمها الأساسية على مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية الأخرى. ويحاول عالم السيميوطيقا أن يكشف بوضوح عن النظام (اللغة)، وهو النظام الذي يصنع الأحداث ذات المعنى(الكلام) ويجعلها ممكنة. وسوسير معنيٌّ بالنظام باعتبار أنه مفهوم كليٌّ له وظيفته (أي بالتحليلات التزامنية)، وليس معنيًّا بالتحقق التاريخي لعناصره المختلفة (أي بالتحليلات التعاقبية)، وكان عليه أن يصف نوعين من العلاقات: علاقات التعارض أو التناقض بين العلامات (أي العلاقات الأفقية)، وإمكانات التوليف التي يمكن للعلامات من خلالها أن تخلق وحدات أوسع (أي العلاقات الرأسية).

أما بيرس، فهو حالة مختلفة تمامًا؛ عبقرية فلسفية مستعصية، فبعد أن تنكرت له جامعة جون هوبكنز Johns Hopkins في بالتيمور، كرّس جهده كله لما هو "سيميوطيقي" كما سماه، وهو ما سيصير علم العلامات؛ إذ "يحتشد الكون كله بالعلامات، إن لم يكن مؤلفًا كله من علامات"(٢). وإذا كان الكون مؤلفًا كله من علامات (وهو يؤكد مثلاً أن الإنسان علامة) فإن السؤال الذي يطرح نفسه على الفور هو: ما أنواع العلامات، وما الفروق المهمة بينها؟ وكتابات بيرس الضخمة

---

(1) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 3rd edn, Paris, Payot, 1967, p. 33:

(2) Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, 8 vols, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931–58, vol. V, p. 448.

عن علم العلامات، الكتابات التي ظلت لزمن طويل غير مقروءة وغير منشورة، مليئة بالتأملات التصنيفية التي ظلت تنمو باطراد وتتعقد. وقد قرر أن هناك عشر تقسيمات ثلاثية يمكن من خلالها تصنيف العلامات (واحد منها فقط كان له تأثيره، وهو التقسيم إلى علامة أيقونية، وعلامة إشارية، وعلامة رمزية)، ويمكن أن تصل هذه التقسيمات إلى59.049 نوعًا من العلامات. ولحسن الحظ فإن في هذه التقسيمات تداخلات وتكرارات، بحيث يمكن اختصارها في ٦٦ نوعًا فقط، ولكن حتى هذا العدد يظل كبيرًا بالنسبة للجميع، اللهم إلا أكثر المنظِّرين ماسوشية. إن اتساع المخطط التصنيفي وتعقده عند بيرس، ناهيك عن تسرب تسميات جديدة ولدت لتوصيف أنماط العلامة الستة والستين، كل هذا ثبّط همة الآخرين عن الدخول إلى منظومته وشرح ما فيها من لمحات.

لدينا هنا مقاربتان للسيميوطيقا: فسوسير - بتصوره علم العلامات على نموذج علم اللغة - رسم لها برنامجًا عمليًّا، بدلاً من تسوُّل القضايا المهمة عن التشابهات بين العلامات اللغوية وغير اللغوية، وهي القضايا التي ستقود بالفعل إلى انتقاد نموذج سوسير. أما بيرس - بتصوره سيميوطيقا مستقلة - فقد أدان نفسه بالتأملات التصنيفية، التي منعته من أي تأثير إلى أن أصبح علم العلامات علمًا بالغ التطور، بحيث أصبح هاجس بيرس أمرًا مقبولاً. فبينما تحقق سوسير من عدد محدود من الممارسات الاتصالية، التي قد تستفيد من المقاربة السيميوطيقية، وتمثل من ثم نقطةَ نقطة انطلاق؛ فإن إصرار بيرس على أن كل شيء علامة، لم يساعد في تأسيس العلم، رغم أن مزاعمه تبدو اليوم نتيجة ملائمة - حتى لو كانت متطرفة - للمنظور السيميوطيقي.

وهكذا، فإن ما قدمه كل من سوسير وبيرس، هو نقاط متكاملة بطرق متعددة. بل إنهما ينتهيان أحيانًا إلى الخلاصة نفسها، رغم بدئهما من فرضيات مختلفة. فسوسير - إذ يجعل معياره العلامة اللغوية - يؤكد أن كل العلامات اعتباطية، وتنطوي على علاقة تقليدية تمامًا للدوال والمدلولات بمعناها المعروف،

وهو يمتد بهذا المبدأ إلى مجالات مثل الإيتيكيت، مؤكدا أنه مهما تكن طبيعية أو دافعية العلامات بالنسبة لمستخدميها، فإن ما يحددها دائمًا هو قاعدةٌ إجتماعية، تقليدٌ سيميوطيقي. وعلى العكس من ذلك، يبدأ بيرس بتمييز بين العلامات الاعتباطية، التي يسميها "رموز"، وبين نوعين اثنين من العلامات المحفِّزة، الإشارية والأيقونية. غير أنه في عمله على النوع الأخير، يصل إلى خلاصة شبيهة بالخلاصة التي انتهى إليها سوسير؛ فسواء كنا نتعامل مع خرائط، أو رسومات، أو مخططات، فإن "كل صورة مادية هي بصورة ما – من حيث صيغتها التمثيلية – صورة قائمة على التقاليد"[٣]. لا يمكننا أن نزعم أن الخريطة تشبه ما تمثله فعلاً، إلا إذا سلمنا جدلاً وتغاضينا عامدين عن تقاليد كثيرة معقدة. الأيقونات تبدو كأنها قائمة على تشابه طبيعي، غير أن ما يحددها في الحقيقة هو تقليد سيميوطيقي. وسوسير وبيرس – رغم اختلاف منطلقاتهما – يتفقان على أن مهمة علم العلامات، هي وصف تلك التقاليد التي تقف وراء حتى أكثر أشكال السلوك والتمثيل "طبيعيةً".

إن خلق الآباء وتبنّيهم نشاطٌ فكري يقوم على التقاليد. ومن المؤكد أن سوسير وبيرس كانا اختيارين مستحقين، غير أن المرء يشك في أن علم العلامات كان يمكن تعريفه على نحو جيد من دونهما؛ باعتبار أنهما كانا الحصيلة المنطقية لتوجه فكري خط طريقه لبعض الوقت. في عام ١٩٤٥ كتب الفيلسوف إرنست كاسيرر Ernst Cassirer يقول: "في التاريخ الكامل للعلم، ربما لم يكن هناك فصل أشد فاعلية من فصل صعود العلم الجديد للغويات، فربما يحسن أن نشبه أهميته بأهمية العلم الجديد لجاليليو Galileo، الذي غير في القرن السابع عشر مفهومنا الكامل عن العالم الطبيعي"[٤]. وما كان ثوريًا بالنسبة لكاسيرر في علم اللغويات، هو الأولوية التي أعطيت للعلاقات ولأنظمة العلاقات. إن ما نصدره من ضوضاء ليس له دلالة في ذاته؛ فهذه الضوضاء لا تصبح عناصر في لغة إلا بفضل الفروق النظامية فيما

(3) Ibid., vol. II, p. 276. See Thomas Sebeok, 'Iconicity,' *MLN*, 91:6 (December 1976) pp. 1457–72; and Michael McCanles, 'Conventions of the Natural and the Naturalness of Conventions,' *Diacritics*, 7:3 (Fall 1977) pp. 54–63.

(4) Ernst Cassirer, 'Structuralism in Modern Linguistics,' *Word*, 1:1 (1945) p. 99.

بينها، ولا يكون لهذه العناصر دلالة إلا من خلال علاقة كل عنصر بالعناصر الأخرى، في منظومة رمزية مركبة نسميها "لغة". أما لو كان الأمر هو مجرد أن اللغويات تخبرنا بذلك عن اللغة، فلم يكن من الممكن أن يكون لها الأثر الذي يزعمه كاسيرر حين شبهها بعمل جاليليو.

لكي تُقارَن اللغويات بعلم جاليليو الجديد، كان لابد لها أن تغيّر الطريقة التي نفكر بها في العالم، أو على الأقل في العالم الاجتماعي والثقافي. ولكي يحدث هذا، كان عليها أن تصبح نموذجًا للتفكير حول النشاطات الاجتماعية والثقافية على وجه العموم. بإيجاز، حين يوجد علم العلامات، يسهل أن نرى أن ما صرح به كاسيرر، يتنبأ ضمنًا بما قام به علم العلامات بوضوح: أننا أصبحنا نفكر في عالمنا الاجتماعي والثقافي، باعتبار أنه سلسلة من أنظمة العلامة، يمكن تشبيهها باللغات. إن ما نعيش بينه وما نتصل به ليس أشياء أو أحداثًا فيزيقية، بل أشياء أو أحداث ذات معنى، ليست مجرد تكوينات خشبية مركبة، بل مقاعد وموائد، ليست إيماءات فيزيقية، بل أفعالا لها معنى المجاملة أو العداء. وكما يقول بيرس، ليست المسألة أن لدينا أشياء في جانب، وأفكارًا أو معاني في الجانب الآخر، بل إن لدينا علامات في كل مكان، بعضها عقلية وعفوية أكثر، وبعضها الآخر مادية ومنتظمة أكثر"(٥).

ولكي نفهم عالمنا الاجتماعي والثقافي، علينا أن نفكر لا في الأشياء مستقلة، بل في الأبنية الرمزية، في أنظمة العلاقات التي تخلق عالمًا إنسانيًّا، من خلال تمكينها للأشياء والأفعال أن يكون لها معنى. إن أعمالاً كثيرة عظيمة في فترة ما بين الحربين العالميتين الكبريين – كتاب كاسيرر "فلسفة الأشكال الرمزية" *The Philosophy of Symbolic Forms*، وكتاب ألفريد نورث وايتهد Alfred North Whitehead "الرمزية، معناها وآثارها" *Symbolism: Its Meaning and Effects*، وكتاب سوزان .كي. لانجر Susanne K. Langer "الفلسفة بمفتاح جديد" *Philosophy in a New Key* – أكدت بما لا يدع مجالا للشك، أولوية البعد الرمزي في التجربة الإنسانية. وترتيب البحث

(5) Peirce, *Collected Papers*, vol. VII, p. 570.

العلمي اليوم يسمح لنا بأن نرى أن علم العلامات، الذي يسعى إلى وصف أنظمة التمييز المساعدة، ووصف التقاليد التي تمكّن الأشياء والنشاطات أن يكون لها معنى، هو التحقق المنتظم لعملية إعادة التوجيه التي بدأوا هم في وصفها.

غير أننا يمكن أن نقول أيضًا – إذا نظمنا تاريخ حداثتنا من منظور العلامة – بأن الملامح الحاسمة التي يطورها علم العلامات، تعود إلى الوراء أبعد من ذلك، في عمل ماركس Marx، ودوركايم Durkheim، وفرويد Freud، الذين أصروا على أولوية الحقائق الاجتماعية. إن الواقع الإنساني لا يمكن وصفه وكأنه مجموعة من الأحداث الفيزيقية، وماركس وفرويد ودوركايم – بتركيزهم على الحقائق الاجتماعية، التي لها على الدوام نظام رمزي – أظهروا بقوة، أن ما جعل التجربة الفردية ممكنة هو الأنظمة الرمزية للجماعات، سواء أكانت هذه الأنظمة أيديولوجيات اجتماعية، أو لغات، أو أبنية لاوعي.

والمسألة المهمة هنا كما قلت، ليست ما إذا كان ممكنًا أن نبني سلسلة سببية من الأسلاف الحقيقيين، أو أي مؤلفين وأية أعمال لابد من إدراجها في تطور علم العلامات. المسألة هي أن علم العلامات يمكّننا من اكتشاف اتجاه جديد داخل النشاط الفكري الحديث، يتحدث عنه الناس بطرق مختلفة، وبدرجات مختلفة من الوضوح. إن علم العلامات يمكّننا من التركيز على دور الأنظمة الرمزية في التجربة الإنسانية، وهكذا يتيح لنا التفكير لا من خلال الأشياء مستقلة، بل من خلال أنظمة العلاقات. يصبح علم العلامات من منظوره التاريخي الخاص، محاولة لاستغلال هذه الملامح على نحو منتظم، وذلك بإدراك وبفحص تنويعة من أنظمة العلامة، لكن وحدها الاكتشافات التي تولدت خلال ظهور علم العلامات في السنوات الأخيرة، هي التي تتيح للمرء أن يتبين هذه الاكتشافات فيما مضى من أعمال.

وحالة كلود ليفي شتراوس – وهو المسئول أكثر من أي شخص آخر ، عن تطور البنيوية في حقول خارج حقل اللغويات – تكشف على نحو طريف، المبادئ

الأساسية للفكر البنيوي-السيميوطيقي، وتكشف في الوقت نفسه الطرق الفضولية التي ربما ظهرت من خلالها هذه الاكتشافات. لم يبدأ ليفي شتراوس بقراءة سوسير، أي بتحصيل اللغويات، ولم يبدأ برغبة في فحص الشفرات الرمزية لمجتمع ما، وإنما بدأ بتسلق التلال والكشف عن تكويناتها الجيولوجية؛؛ ففي فصل كاشف بعنوان " صناعةُ أنثربولوجيٌّ"، من كتابه مداريات حزينة *Tristes Tropiques* ، يمثل شتراوس لنموذج البحث الفكري، باللحظة التي تصبح فيها الفوضى الواضحة، بالنسبة للعين الجيولوجية، أمرًا مُدْرَكًا؛ "فالمكان والزمان يصبحان واحدًا.. أشعر أنا نفسي وكأني غارق في مزيد من الإدراك المكثف، تجيب فيه القرون والمسافات على بعضها البعض، وتتكلم بصوت واحد هو الصوت نفسه"(٦). في مجال التفسير، قد يتخيل الجيولوجيُّ تاريخًا ما، ولكن "تاريخَ الجيولوجيّ، على خلاف التاريخ عند المؤرخين، هو تاريخ يشبه ذلك الموجود عند المحلل النفسي؛ ذلك أنه يحاول في الزمان – وليس بأسلوب الصورة الحية *tableau vivant* – أن يعرض خصائص أساسية محددة للكون الفيزيقي والعقلي". ويضيف ليفي شتراوس إلى علم الجيولوجيا وإلى فرويد سيدًا ثالثًا هو ماركس (الذي رسّخ أن العلم الاجتماعي لا يقوم على أساس من الأحداث، إلا كما تقوم الفيزياء على مواد خام ملموسة". يكشف الثلاثة جميعهم أن الفهم يتألف من اختزال لنمط من الواقع في مقابل نمط آخر، وأن الواقع الحقيقي ليس أبدًا هو الواقع الأوضح، وأن طبيعة الحقيقة إنما يدل عليها فعلاً الحرصُ على أن تظل مراوغة"(٧).

يتوقع المرء من شخص له اهتمام بالعلامات الجيولوجية، أن يجعل هدفه هو إعادة البناء التاريخي، وأن علاقة العلامات هي علاقة سبب بنتيجة. وقد يبحث شخص آخر مهتم بالتحليل النفسي الأعراضَ وكأنها علامات على مسببات سابقة، ويسعى إلى إعادة بناء لتاريخ الأحداث الفاجعة. ومرة أخرى، قد ينظر ماركسيٌّ إلى مهمته باعتبار أنها تفسير للظواهر الاجتماعية، على أساس أنها علامات

(6) Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1962, p. 43.
(7) Ibid., p. 44.

لأحداث التاريخ الاقتصادي التي تسببت فيها. في الحالات الثلاثة جميعًا، هناك ما يغري بالتفكير في التفسير وكأنه ينطوي على إعادة بناء تاريخية. والاكتشاف المبدئي لليفي شتراوس، والذي لولاه لربما كانت أغلبية البحث العلمي في عصرنا مختلفة، هو إدراك أن الحالات الثلاثة لم تكن نسخًا من واقع مفرد يسمى "تاريخ"، ويقوم على السببية. فكل علم من هذه العلوم يوظف عرضًا زمنيًّا من نوع مختلف تمامًا، يصف من خلاله شيئًا، هو في جوهره بنيةٌ داخل نظام. إن العصور عند الجيولوجي، تترجم العلاقة الداخلية بين طبقات الأرض التي يراها أمامه، والاتجاهات الاقتصادية في قرن من القرون، هي بالنسبة للماركسي تجلٍّ لتناقضات يجدها في نظام اجتماعي ما، وما يقدمه المحلل النفسي على أنه أحداث في مرحلة الطفولة المبكرة، ربما يكون وقائع نفسية خالصة، في وقت غامض تمامًا، تشكل بنية لاواعية. لقد رأى ليفي شتراوس أن هذه التجليات العابرة المختلفة، قد حجبت وراءها عملية فهم شائعة، اختزلت الظواهر إلى أبنية في نظام، إلى نموذج، أو إلى **لوحة حية** *tableau vivant* كما يقول. وانطلاقًا من نقطة بداية غير محتملة في علم الجيولوجيا، طوّر ليفي شتراوس ما أصبح مبدأ أساسيًّا للتحليل البنيوي: فأن تفهم الظواهر، يعني أن تعيد بناء النظام، التي هي تجلياته.

وقد تبلور هذا الكشف في مقالة شهيرة عام ١٩٤٥، عنوانها " التحليل البنيوي في اللغويات والأنثربولوجيا"، وفيها يؤكد ليفي شتراوس أن الأنثربولوجيّ قد يتعلم من اللغويات على نحو واضح، ما كان قد اكتشفه على نحو أكثر غموضًا؛ "فاللغويات – وخصوصًا علم الأصوات الذي كان أكبر النجاحات المبكرة في اللغويات البنيوية – كان لها أن تلعب في العلوم الاجتماعية الدورَ التجديدي نفسه، الذي لعبته الفيزياء النووية مثلاً بالنسبة للعلوم الدقيقة". إن علم الأصوات – في اختزاله الفوضى البادية في أصوات الكلام إلى نظام ما، كان يتحرك "من دراسة الظواهر اللغوية الواعية، إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية"(٨). ومتكلم اللغة ليس

---

(8) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 40. The article first appeared in *Word* in 1945

واعيًا بالنظام الصوتي في لغته، ولكن لابد من افتراض منظومة لاواعية من التمييزات والتعارضات، تبرر قيامه بتفسير متواليتين صوتيتين مختلفتين وكأنهما حالتان لنفس الكلمة، وقيامه مع ذلك في حالات أخرى، بالتمييز بين متواليات متشابهة تمامًا من الناحية السمعية. يعيد علم الأصوات بناء نظام ضمني، وهو بهذا لا يركز على المصطلحات أو العناصر المفردة، بل على العلاقات. إن ما يحدد أصوات لغة ما، ليس خصائصَ جوهرية من نوع ما، بل سلسلةٌ من التمييزات الوظيفية، وأنا يمكنني أن أتلفظ بكلمة *cat* بطرق متعددة ما دمت أحافظ على التمييز بين *cat* و *bat* و *cut* و *cad*.. إلخ. ويؤكد ليفي شتراوس، أن هذا المثال من اللغة، يعلم الأنثربولوجي أن عليه أن يحاول فهم الظواهر، من خلال النظر إليها وكأنها تجليات لمنظومة ضمنية من العلاقات. ولكي تصف تلك المنظومة، سيكون عليك أن تدرك التعارضات التي تضمها المنظومة، حتى تميز الظواهر التي تدرسها.

ودراسات ليفي شتراوس لقواعد الزواج في كتاب "الأبنية الأساسية للقرابة" *The Elementary Structures of Kinship*، وعمله عن الطوطمية *Totemism*، ومناقشته لأشكال المنطق المختلفة في كتاب "العقل البدائي" *The Savage Mind*، والأجزاء الأربعة الشهيرة من دراسته عن الأساطير الأمريكية في الجنوب والشمال، كل هذه الدراسات وبطرق متعددة، تتبع هذا الإجراء؛ فممارسات الزواج في المجتمعات المختلفة تُختزل إلى منظومات من القواعد، وهذه المنظومات نفسها توصف وكأنها إدراكات مختلفة لمجموعة محدودة من التعارضات الأولية. يؤكد كتابا "العقل البدائي" و "الطوطمية" أن الأنثربولوجيين غالبًا ما فشلوا في فهم فكر وسلوك من يدرسونهم؛ لأن هؤلاء الأنثربولوجيين حاولوا تقديم شروحات جزئية ووظيفية، متناولين الظواهر ظاهرة بعد أخرى، بدلاً من تناولها بصفتها جزءًا من نظام ضمني يقف وراءها، وهو نظام له منطقه الخاص؛ فإذا كانت إحدى العشائر تتخذ من الذئب طوطمها، فإن المرء لا يحتاج إلى الانغماس في شروحات دينية

وتاريخية واقتصادية بعيدة الاحتمال. إن القول بأن العشيرة (أ) "منحدرة" من الذئب، وأن العشيرة (ب) "منحدرة" من النسر، هو مجرد طريقة مجسمة ومختصرة لطرح العلاقة بين (أ) و (ب) باعتبار أنها مماثلة للعلاقة بين نوعين من الكائنات[٩]". الذئب والنسر مشغِّلان منطقيان، علامتان مجسدتان، ولكي نفهمهما يجب أن نحلل موقعهما في منظومة من العلامات.

ودراسة الأسطورة هي أكثر مشروعات ليفي شتراوس طموحًا؛ لأن الأساطير التي يدرسها تبدو غريبة وملتبسة تمامًا، مليئة بالحوادث والشخصيات والمسوخ التي لا سبيل إلى تفسيرها. وكما يشرح شتراوس في مقدمة الجزء الأول من كتابه، بعنوان "النيئ والمطهو": "إذا كان من الممكن إظهار أن الاعتباطية الواضحة في الأساطير، وأن الحرية المفترضة في الإلهام، وأن عملية الابتكار التي تبدو متفلتة، كانت تنطوي على قانون فاعل على مستوى أعمق، فإن النتيجة الحتمية حينئذ.. هي أنه إذا كان العقل الإنساني محكومًا حتى في إبداعه للأساطير، فإنه من باب أولى سيكون محكومًا في المجالات الأخرى أيضًا"[١٠]. إن فوضى الأساطير تمثل تحديًا بالنسبة لعقل تربى على علم الجيولوجيا، وعلى ماركس، وفرويد، وعلى البحث عن النظام الضمني الذي ينتظم هذه الأساطير المتكاثرة، بما في ذلك تناولها باعتبارها تجليات لـــ"لغة"ما، وعليه أن يتحقق من وحدات هذه اللغة وتعارضاتها الأساسية.

وليفي شتراوس – حين يعزل تعارضات أساسية، من قبيل النيئ والمطهو، والنهار والليل، والشمس والقمر، وغيرها من أنواع التعارضات الأشد غرابة وخرقًا – إنما يصف شفرات؛ أي مجموعات من المقولات المأخوذة من منطقة واحدة من مناطق التجربة، ويربطها إحداها بالأخريات، بطريقة تجعلها أدوات منطقية مفيدة في التعبير عن علاقات أخرى. ويكشف منهجه أن مقولات يمكن أن تنشأ من بين أشد هذه الحوادث غرابة، وهي مقولات لها وظيفة تعبيرية، بسبب

(9) Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 44.
(10) Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1966, p. 18.

علاقاتها مع مقولات أخرى داخلة معها في الشفرات. والمحتوى العام لهذا المنهج، الذي أصبح مبدأً أساسيًا في التحليلات البنيوية والسيميوطيقية، أن عناصر في نص ما، ليس لها معنى في ذاتها، باعتبارها كينونات مستقلة، وإنما تستمد مغزاها من التعارضات، المرتبطة بدورها بتعارضات أخرى، في عملية سمطقة هي نظريًا بلا نهاية. وحين يشبّه نصٌّ ما امرأةً بالقمر، فإن هذا الإسناد لا يكون له معنى في ذاته؛ إذ تعتمد الدلالة على التعارض بين الشمس والقمر؛ فأحدهما أو كلاهما قد تكون له علاقات داخلية أخرى في إطار النص نفسه، وفي إطار النصوص ذات الصلة، وفي إطار الشفرات الرمزية العامة لثقافة من الثقافات. إن الطابع العلائقي للعلامات، قد تنتج عنه صناعةٌ للدلالة بلا حدود.

ولا يزال هناك خلاف كبير، حول ما أنجزه ليفي شتراوس بالضبط، في تحليله للأساطير؛ فمن يقرأ مناقشاته لهذه الحكايات غير المفهومة، يمكن أن يرى أنه قد اكتشف منطقًا ضمنيًا وراءها، رغم أنه لا يتضح ما إذا كان بإمكان المرء على الإطلاق، من حيث المبدأ أو من حيث الممارسة، أن يكشف أن ذلك هو منطق الأساطير. غير أن الأمر الحاسم بالنسبة للبحث العلمي المعاصر، هو مسألة منهجية أخرى، طرحها عمله ويمكن لها أن تعيد تنظيم مفهوم المرء للبحث في مجال العلوم الإنسانية *les sciences humaine* .

وحين يتكلم ليفي شتراوس عن الفهم، بصفته عملية اختزال نمط من أنماط الواقع إلى نمط آخر، فإنه بوضوح يتحاشى التفسير السببي؛ إذ إن نمط التفسير الذي يقدمه في تحليله، يمكن أحيانًا عرضه على الفور، ويعامل بصفته تحليلاً سببيًا، ولكن هذه ليست خاصيته المحورية أو المحدِّدة. إن التفسير البنيوي، ويحسن أن نسميه كذلك، يربط الأشياء أو الأفعال بمنظومة المقولات والتمييزات الضمنية وراء الأشياء، وهي المنظومة التي تجعل الأشياء والأفعال على ما هي عليه. وتفسير الظواهر من هذا المنظور، ليس اكتشاف أصولها في الزمان، والربط بينها برباط سببي، وإنما هو تحديد مكان الظواهر ووظيفتها في منظومة ما.

هذا واحدٌ من أهم الدروس التي قدمتها اللغويات للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية الأخرى: أن هذه العلوم ودون معارضة لفكرة التفسير السببي، يمكن أن تتحول من منظور تاريخي إلى منظور آخر لاتاريخي، وأن تحاول وصف الأنظمة، بدلاً من محاولة تتبع أصولها في الأحداث المفردة. إن التمييز بين ما تسميه اللغويات الوصف التزامني (أي تحليل نظام ما، دون النظر إلى الزمن)، والتحليل التعاقبي (أي محاولة بناء تطور تاريخي)، باتت معيارًا أساسيًّا في توصيف البحث. وانتقل الانتباه على نحو متزايد إلى التحليلات التزامنية، حتى في مجالات للبحث كان يفترض فيما مضى أنها معنية بالبحث التاريخي. وفهم الظواهر الاجتماعية والثقافية -سواء كانت لجان الكونجرس، أو ربطات العنق، أو التزلج في الأرياف - لا يعني تتبع هذه الظواهر تاريخيًّا، وإنما يعني التوصل إلى مكانها ووظيفتها في منظومات النشاط المختلفة، وإدراك الخصائص التي تعطيها مغزاها. ربما تكون الطريقة المهمة الوحيدة لتوصيف بحث من البحوث، هي أن نسأل ما إذا كان ذلك البحث تزامني الطابع أم تعاقبي، والمنظور البنيوي هو المنظور الذي يعطي الأهمية لهذه المسألة.

إن إشارات ليفي شتراوس المتكررة إلى علم اللغويات، وإعلانه خلال محاضرته الافتتاحية في الكوليج دو فرانس عام ١٩٦١، أنه رأى الأنثربولوجيا جزءًا من علم العلامات، كل هذا جعله باحثًا منخرطًا في مطاردة العلامات، غير أن دور العلامات ومكانتها في عمله، مشكلةٌ مركّبة بعض الشيء؛ إذ إن ليفي شتراوس يتعامل دائمًا مع أنظمة رمزية، ومحاولات لإعادة بناء الشفرات التي تتألف منها هذه الأنظمة. ولكن بينما يسأل اللغوي المحلل للغة من اللغات، عن القواعد والتقاليد التي تعطي لمتواليات الأصوات معانيها بالنسبة لأفراد ثقافة معينة، فإن ليفي شتراوس لا يسأل عن الشفرات التي تفسر المعاني التي تملكها الأساطير في ثقافة معينة. ورغم أنه يشير غالبًا إلى المعلومات الإثنوجرافية في تمييزه للتعارضات الوظيفية، فإنه يبني منطقًا للأسطورة عابرًا للثقافات. إنه ليس معنيًّا بعناصر الأسطورة، باعتبارها علامات في إطار ثقافة بدائية محددة؛ فالأساطير دائمًا وفي الأساس، علاماتٌ في منطق الأسطورة نفسه. يقول: "إنني لا أستهدف

بيان الكيفية التي يفكر بها الناس في الأساطير، بل الكيفية التي تفكر بها الأساطير في الناس، دون دراية منهم"(١١).

وصياغة ليفي شتراوس المتناقضة تطرح سؤالاً، وهو كما سنرى بعد قليل، سؤالٌ محوريٌّ بالنسبة للمنظور السيميوطيقي: ما ذلك الشيء الذي يمكّن المرء من القول بأن اللغة تتكلم، وأن الأساطير تفكر، وأن العلامات تدلّ؟ غير أن ليفي شتراوس بإفلاته لفرصة دراسة الأساطير بصفتها علامات داخل ثقافة معينة، كان يهمل النشاط المحوري في علم العلامات، النشاط الذي أخذ شكله الذي أصبح عليه فيما بعد؛ إذ إن العلامات – حين ينظر إلى الأشياء والأفعال التي لها معنى في ثقافة معينة، وكأنما هي علامات – إنما يحاول التعرف على القواعد والتقاليد، التي يستوعبها أبناء ثقافة معينة استيعابًا واعيًا أو لاواع، والتي تجعل المعاني التي تحملها هذه الظواهر ممكنة. وهكذا، فإن المعلومات حول المعنى – سواء اعتُبرت أحداثٌ معينة مهذبة أو غير مهذبة، وسواء بدت متواليةٌ موسيقية ما محبوكةً أو مفككة، وسواء أوحى شيءٌ ما بالرفاهية أو بالبؤس – هي معلومات حاسمة؛ ذلك أن ما يودّ المحلل عمله هو تمييز هذه الفروق المسئولة عن اختلافات المعنى.

وعلى سبيل المثال، فإن عالم العلامات، أو عالم الاجتماع، أو عالم الإثنولوجيا (وتتضح هنا الطريقة التي حرك بها علمُ العلامات حدودَ العلوم التقليدية)، الذي يتأهب لدراسة الملابس في ثقافة ما، سيتجاهل الخصائص الكثيرة للجلاليب، وهي خصائص كانت لها أهميتها بالنسبة لمن يرتدي الجلاليب، ولكنها لم تكن تحمل دلالة اجتماعية. إن ارتداء جلاليب ناصعة لا جلاليب سوداء، قد يكون إشارة لها معناها، ولكن اختيار جلاليب بنية وليست رمادية، قد لا يكون له معنى. وطول الجيبة ربما يكون مسألة تفضيل شخصي خالص، بينما يكون اختيار المادة المصنوعة منها مسألة بالغة الدلالة. والسيميوطيقي – وهو يحاول إعادة بناء

(11) Ibid., p. 20.

منظومة الفروق، وقواعد التوليف، التي يبديها أبناء ثقافة ما في اختيار جلاليبهم، وفي قراءة ما في جلاليب الآخرين من إشارة إلى أسلوب حياة، ودور اجتماعي، وموقف معين – إنما يتعرف على الفروق الحاسمة التي تصبح بها الجلاليب علامات.

وأيًّا كانت المنطقة التي يعمل عليها من يتبنى المنظور السيميولوجي، فإنه يحاول أن يفصح عن المعرفة الضمنية التي تتيح للناس في مجتمع معين، فهم سلوك كل واحد منهم إزاء سلوك الآخرين. وغالبًا ما تتشكل هذه المعرفة الضمنية المتجذرة بعمق، من المعايير والتقاليد الثقافية التي تعمل بشكل لاواع، والتي ربما ينكرها بغضب أبناءُ هذه الثقافة. وفي هذه الحالة يصبح وصفُ منظومة سيميوطيقية ما، فعلاً من أفعال الكشف والعرض. إن متعة الكشف عن طبيعة السلوك المقرر ثقافيًا، كانت من غير شك هي القوة الدافعة وراء كثير من التحليلات السيميوطيقية، غير أن المرء سيدهَش لهذا الكشف نفسه، لو فكر في أن توصيف الأنظمة الثقافية قد جعل الفرد أكثر تحررًا، أو أن التحليل السيميوطيقي كان – بصورة ما – مدفوعًا بمشروع لتحرير الإنسان. وفي المقابل، فإن التفكير البنيوي والسيميوطيقي، كثيرًا ما وُصِمَ بأنه "ضد النزعة الإنسانية"، وقد مثل ميشيل فوكو هدفًا لمثل هذه الهجمات، لترديده الدائم أن "الإنسان ليس سوى اختراع حديث، صورة عمرها لا يتعدى القرنين، قطاع بسيط من ثقافتنا"، وسيختفي في أسرع وقت(١٢).

ما الذي على مطاردة العلامات أن تفعله مع اختفاء الإنسان؟ إن تراثًا كاملاً من الفكر، يتناول الإنسان باعتبار أنه في جوهره كائنٌ مفكِّر، ذاتٌ واعيةٌ تعطي المعنى للأشياء من حولها. صحيح أننا غالبًا نفكر في معنى شيء ما، باعتبار أنه ما تملكه الذات أو المتكلم "في العقل"، ولكن ما إن يتضح المعنى عبر أنظمة العلامات – وهي الأنظمة التي لا تتحكم فيها الذات – فإن هذه الذات تُحرَم من

(12) Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 15.

دورها كمصدر للمعنى. أنا أعرف لغةً ما، هذا أمر مؤكد، ولكن لأنني أحتاج إلى عالم لغة يقول لي ما ذلك الذي أعرفه، فإن وضعية "الأنا" العارفة وطبيعتها، تصبح موضع تساؤل: يقول ليفي شتراوس" إن هدف العلوم الإنسانية، ليس تكوين الإنسان، بل تفكيكه"[١٣]. ورغم أن هذه العلوم تبدأ بجعل الإنسان موضوعًا للمعرفة، فإنها ما إن تتقدم في عملها، تكتشف أن الذات تتفكك حين تُعزَى وظائفها المختلفة، إلى أنظمة غير شخصية تقوم بعملها من خلال تلك الذات.

"إن أبحاثُ التحليل النفسي، واللغويات، والأنثربولوجيا،"نقضت مركزية" الذات في علاقتها بقوانين رغبتها، أو أشكال لغتها، أو أصول ما تقوم به من أفعال، أو لعبة خطابها الأسطوري والتخييلي"، هكذا يكتب فوكو[١٤]. والتفرقة بين الإنسان والعالم تفرقةٌ متغيرة، تعتمد على صور المعرفة في زمن معين، والعلوم المختلفة المنخرطة في التحليل السيميوطيقي تناولت ذلك باعتباره أنظمة للتقاليد، أكثر مما هو مِلكيةٌ للذات المفكرة، وعلى نحو تصبح معه أي فكرة عن الإنسان فكرة إشكالية. وحين تتكسّر الذات إلى أنظمة مكوِّنة، وتُحرَم من وضعيتها كمصدر للمعنى ومهيمن عليه، تتحول إلى ما يبدو أكثر فأكثر وكأنه تصوُّر؛ أي نتيجة لمنظومة من التقاليد. وحتى فكرة الهوية الشخصية، إنما تتبدى من خلال خطاب ثقافة ما؛ فالــ"أنا" ليست شيئًا مُعطًى، وإنما تظهر إلى الوجود بصفتها ذلك الشيء الذي يتوجه إليه الآخرون، ويرتبط بهم. باختصار، وكما يقول جان ماري بينوا Jean-Marie Benoist في بحثه عن الثورة البنيوية *La Révolution structurale*، فإن ما اكتشفه البحث النظري، لم يكن الإنسان، بل العلامات. لم يعد الإنسان مركزًا للكون، والبحث العلمي المعاصر يمكن أن يتصور نفسه وكأنما هو علمٌ للعلامات: علم علامات للاوعي عند لاكان، وعلم علامات لشفرات القرابة والأساطير عند ليفي شتراوس، وعلم علامات للعلاقات والتناقضات في المجتمع عند ألتوسير، وعلم علامات للأدب عند بارت وجينيت، وعلم علامات للخطاب والوثائق

(13) Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 326.
(14) Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 22.

التاريخية، به يعطينا فوكو خطابًا عن المنهج[١٥]. في كل حالة من هذه الحالات، ينطوي التفسير على توصيف لأنظمة العلامات، لا على تتبع لحادثة يُسمَح لعقل ما، أن يرى فيها المصدر.

وإذا كان "تذويب" الإنسان في سلسلة من الأنظمة، هو النتيجة النهائية للمنظور البنيوي والسيميوطيقي؛ إذا كان كل شيء له معنى في الثقافات الإنسانية يمكن أن يعامل باعتباره علامة، حينئذ، سيضم علم العلامات - كما تشير القائمة التي أعدها بينوا بالفعل - مساحة واسعة؛ فهو يتحرك وعلى نحو إمبريالي، على مساحة تضم الإنسانيات والعلوم الاجتماعية. إن أي مجال للنشاط الإنساني، من الموسيقى إلى الطبخ إلى السياسة، يمكن أن يكون موضوعًا للدرس السيميوطيقي، وبالتحديد لأن أي نشاط دال يستدعي بحثًا سيميوطيقيًّا، فإن ظهور علم العلامات قد يؤدي إلى اعتراف واسع بالبحث العلمي. وإذا كانت دراسة الموسيقى كنظام علامات أمرًا يستوعبه علم العلامات، فإن الجوانب الأخرى من علم الموسيقى ستشكل علمًا، وهو علم ينبغي له أن يعرف نفسه بطريقة مختلفة.

وأيًّا كانت الصور التي يخبئها لنا المستقبل، فإن علم العلامات في اللحظة الحالية يضم سلسلة كاملة من المشروعات، وهي مشروعات تدرس العلامات لكنها لا تعرف كيف تصنفها. ويقدم كتاب أومبرتو إيكو الأخير "نظرية في علم العلامات"، قائمةً بالاهتمامات الحالية، وهي قائمة طريفة في عشوائيتها: علم علامات حديقة الحيوان، علامات شمّية، التواصل اللمسي، شفرات المذاق، لغويات الصوت، علم العلامات الطبي، حركات الجسد والقرب، الشفرات الموسيقية، اللغات المضفى عليها طابع رسمي، اللغة المكتوبة، الأبجديات غير المعروفة والشفرات السرية، اللغات الطبيعية، التواصل البصري، أنظمة الأشياء، بناء الحبكة، نظرية النص، الشفرات الثقافية، النصوص الجمالية، الإعلام الجماهيري، البلاغة[١٦].

---

(15) Jean-Marie Benoist, *La Révolution structurale*, Paris, Grasset, 1975, p. 16.
(16) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, pp. 9–13.

وكما يتضح تمامًا من هذه القائمة، فإن إحدى المهام الكبرى التي لابد لعلم العلامات من مواجهتها، هي أن ينظم نفسه. هذا في الحقيقة هو شاغله الحقيقي؛ لأنه ينطوي على تحديد التنويعات الأساسية للعلامات، وكيف ترتبط إحداها بالأخريات. ولكن هذه هي المسألة التي ستواجهها العلوم الأخرى، فضلاً عن أنها سترد على المزاعم الإمبريالية لعلم العلامات؛ فإذا ما قبلت هذه العلوم أن تُستوعَب في علم العلامات أو ترتبط به، فإنها ستحدد الكيفية التي تتحقق بها الدلالة في مجال النشاط الإنساني المعنية به، وكيف ترتبط هذه العمليات بعمليات أخرى يدرسها علم العلامات. غير أنها لو قاومت مزاعم علم العلامات، ستنخرط أيضًا في الخلاف القائم حول عمليات الدلالة المعنية بها. ونتيجة هذه الجهود المختلفة، ستكون من غير شك، كشفًا لعدم ملاءمة المقولات والعلامات المائزة، التي طرحها علم العلامات حتى الآن لتصنيف العلامات. وكما تقول جوليا كريستيفا:

"لا يمكن لعلم العلامات أن يتطور إلا بصفته انتقادًا لعلم العلامات؛ ففي كل لحظة من تطور علم العلامات يجب أن يتأمل موضوعه نظريًّا، ومنهجه الخاص، والعلاقات بين مجالاته؛ ومن ثم فإنه ينظِّر لنفسه، ويصبح بهذا الالتفاف على نفسه، نظريةً في ممارسته هو العلمية الخاصة... إنه اتجاهٌ في البحث، منفتحٌ على الدوام، مشروعٌ نظري يلتف على نفسه، نقدٌ للذات لا ينتهي"(١٧).

وأفضل طريقة لشرح التقدم المعقد والمنعكس على ذاته، بالنسبة للمشروع السيميوطيقي، هي أن ننظر في ما فعلته السيميوطيقا، وما وعدت بفعله، في دراسة أشد أنظمة العلامات تعقيدًا، أعني الأدب. والأدب هو الحالة الأكثر إثارة من حيث السمطقة، لمجموعة من الأسباب؛ إذ على الرغم من أنه بوضوح شكلٌ من أشكال التواصل، فإنه لا صلة له بالأغراض البراجماتية المباشرة، التي تؤدي إلى تبسيط العلامة في المواقف الأخرى. إن التعقيدات المحتملة في عمليات صناعة الدلالة تعمل

(17) Julia Kristeva, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969, p. 30.

في الأدب بحرية، بل إن صعوبة القول بما يجري توصيله بالضبط في حالة الأدب، مصحوبةٌ بحقيقة أخرى مؤداها أن الدلالة حادثةٌ لا محالة. لا يمكن للمرء أن يقول – كما يمكنه أن يقول عند تناول موضوعات فيزيقية أو أحداث من أنواع مختلفة – بأن الظواهر التي يدرسها هي ظواهر بلا معنى؛ فالأدب يضطر المرء إلى مواجهة مشكلة المعنى غير المحدد، وهي خصيصة أساسية – وإن كانت متناقضة – في الأنظمة السيميوطيقية. وأخيرًا، وعلى خلاف كثير من الأنظمة الأخرى المكرسة لأطراف، هي أطراف خارجية بالنسبة لنفسها وبالنسبة لعملياتها هي الخاصة، يكون الأدب نفسه شرحًا مستمرًّا للدلالة بكل أشكالها، وتأملا في هذه الدلالة. إنه تفسيرٌ للتجربة، وتعليقٌ على مصداقية الطرق المختلفة في تفسير التجربة، شرحٌ لقوى اللغة المبدعة، الكاشفة، المراوغة، نقدٌ للشفرات وللعمليات التفسيرية، التي تتجلى في لغتنا وفي الأدب السابق. وبقدر ما يلتف الأدب على نفسه، ويتفحص إجراءاته الدالة، ويسخر منها، يصبح هو أشد أشكال تفسير الدلالة تعقيدًا.

ونتيجة لهذا المنظور السيميوطيقي، فقد أعطى النقد الأدبي الكثير من وقته ليشرح لماذا تسير الأمور على هذا النحو؛ ففي تفسير رواية مثل رواية فلوبير "مدام بوفاري" *Madame Bovary*، سيشرح المرء كيف أن المفارقة، وهي نفسها عملية من عمليات الدلالة، تعمل على تقويض الأنماط الأخرى للدلالة: أي قراءة "إما" Emma لتجربتها الخاصة، وفي الوقت نفسه محاولة القارئ لجعل الأحداث وتفاصيل الوصف متوائمة مع الصيغ "الروائية" في الدلالة. ويمكن للمرء أن يوضح أن الرواية – ككل الخطابات التي تبادر إلى وصف نفسها بالخيالية، ومن ثمّ تطرح مجبرةً مشكلة وضعية الدلالة فيها – إنما تدور بكاملها "حول" العلامات والمعنى. مثال آخر: في تفسير قصيدة بليك Blake "لندن" 'London'، سيقول المرء إنه على الرغم من أن القصيدةَ بمعنى ما، هي رؤيةٌ لبؤس الحاضرة، فإنها تسرد على المستوى الحرفي، أفعالَ تفسير، وقراءة لعلامات؛ كما أن الصور البلاغية التي تستخدمها القصيدة في سرد رؤيتها (تنهيدة الجندي التعِس، أنهار الدم الجارية على حوائط القصر، لعنة العاهرة الشابة، الآفات المصاحبة لطواعين نعش الزواج)

ولأنها صور بالغة الغرابة، فإنها تطرح السؤال حول وضعية أفعال التفسير المحكية هنا. لو تخيلنا متكلمًا يمشي عبر شوارع لندن، مستجيبًا بهذه الطريقة للتنهيدات وللنعوش، سيكون لدينا تفسير لعملية الدلالة على نحو خاطئ، هذا خيال مهووس؛ ونحن لكي نقبل التفسيرات التي تقدمها القصيدة، ولكي نصنع منها معنى، لابد أن نتعامل مع أفعال التفسير التي تصفها القصيدة، باعتبار أنها خيالات. وفي الأخذ بيد القارئ إلى اختيار استراتيجية ما للتفسير، تشرح القصيدة قيم المفارقة في الخطاب الخيالي، والطابع غير المحدد للغة التصويرية (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب).

وهناك أعمال أدبية أخرى، هي بطبيعة الحال أشدّ وضوحًا في تعاملها مع العلاماتsigns والدلالة signification؛ إذ تخترق هذه الأعمال بطرقها الخاصة المتعددة، كلَّ التقاليد اللغوية وتقاليد الخطاب التي يمكن للمرء أن يفكر فيها. وأعمالٌ من هذا النوع – بصفتها كشفًا لقوة اللغة في خلق الفكر، وكشفًا في الوقت نفسه لحدود الخطاب – إنما تشكل إسهامًا جذريًّا في نظرية للعلامات والدلالة؛ ذلك أنها تكشف عن استحالة تناول الدلالة وكأنها ظاهرة شبيهة تمامًا بالشفرة. وحين تظهر في الأدب أعمال كهذه، سيعطي القراء نوعًا من المعنى لمفردات جديدة في المعجم (انظر مثلاً إلى قول جويس Joyce "تَبَتّنا في بحثنا عن الاستقامة tighteousness"، وإلى كلمة "brillig" عند كارول Carroll)، وتوليفات مقطعية كان المرء يظنها مستحيلة يجري تفسيرها (كما في قول كامينجز Cummings: "Anyone lived in a pretty how town/with up so floating many bells down"). إن النقد المتناغم مع علم العلامات، يفسر الأعمالَ الأدبية وكأنها كشوفٌ سيميوطيقية.

ولكن، إذا كانت الأعمال الأدبية توضح أن المرء لا يمكنه أن يضع حدودًا لعمليات صناعة الدلالة، وأن يحدد مرةً وللأبد، منظومةَ التقاليد المناسبة، فإن هذه الأعمال تعطينا أيضًا، دليلاً شاملاً على وجود منظومة سيميوطيقية، وهو ما يجعل الأدب ممكنًا. وتمامًا كما أن انتهاكات الإيتيكيت تثبت وجود التقاليد، وهو يتيح

وجود سلوك مهذب وغير مهذب، فكذلك الأمر في حالة الاستهانة بالتقاليد اللغوية والأدبية، التي تُحدِثُ بها الأعمالُ الأدبيةُ تجديدًا في الفهم، وتثبت أهمية وجود منظومة من التقاليد، باعتبار أن هذا هو الأساس في الدلالة الأدبية. وتحديدًا، لأن الأعمال الأدبية غالبًا ما تحاول أن تحقق التأثير ، من خلال المحاكاة الساخرة لتقاليد سابقة، أو التعامل معها على نحو ساخر، ومن خلال النهايات بطرق غير متوقعة، أو استخدام التفاصيل بطرق تفاجئ القراء، فإن من المهم في أي دراسة للأدب، محاولة تحديد أنظمة التقاليد التي تقف وراءها، وتشخيص الأدب وكأنه مؤسسة.

لابد للمرء أن يميز بين نوع من النقد التفسيري ناقشناه من قبل، وهو النقد الذي يفسر الأعمال الأدبية وكأنها أقوال حول الدلالة، وبين علم علامات الأدب هذا، وهو علم لا يفسر الأعمال الأدبية، وإنما يحاول أن يكتشف التقاليد التي تجعل الدلالة ممكنة. الهدف هنا هو تطوير شعرية، بحيث تقف هذه الشعرية من الأدب، تمامًا كما تقف اللغويات من اللغة. وتمامًا كما أنه ليست مهمةُ اللغويات أن تقول لنا ما الذي تعنيه جملٌ مفردة، وإنما مهمتها أن تشرح القواعد التي تتآلف بها العناصر أو تتعارض، من أجل إنتاج المعاني التي تحملها الجمل عند متحدثي لغة من اللغات؛ فكذلك السيميوطيقي الذي يحاول اكتشاف طبيعة الشفرات، بحيث يجعل التواصل الأدبي ممكنًا.

وهذا المشروع – سواء جرى تحديده بوضوح كما عند تزفيتان تودوروف، أو جرت متابعته على نحو ذكي وغير مباشر كما في حالة رولان بارت وجيرار جينيت – ألهم عددًا كبيرًا من المناقشات النقدية والنظرية الأصيلة للأدب في فرنسا الستينيات، غير أن هذا لم يعد اهتمامًا فرنسيًّا على نحو حصري؛ فالعمل على بنية الحبكة، بهدف الوصول إلى (نحو) هذه الحبكة، نهضت به بلدان كثيرة. والعمل على الشفرات أو التكنيكات السردية، يمكن أن ينسب الدراسات الفرنسية الحديثة،

كدراسة جينيت "خطاب الحكاية"(١٨)، إلى أبحاث جرت في وقت سابق، وفي سياق ثقافي مختلف، في ألمانيا والولايات المتحدة. والحقيقة أن علم علامات الأدب اليوم، هو ظاهرة أمريكية وأوروبية بالأساس، إذ ينتظم في مجموعات مرنة من المذاهب المختلفة، وليس في مدارس قومية. ويحكم هذا العلم افتراضٌ يقول بأن نظرية منتظمة في الخطاب، وإن لم تكن في الأدب (لأن إحدى نتائج علم العلامات، هي مساءلة التفرقة بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي) هي نظرية ممكنة، رغم أنه ربما يوجد اتفاق محدود، حول "اللغات" (نظرية المعلومات، علم الدلالة، نظرية الأنظمة، التحليل النفسي)، وفائدة هذه اللغات لتأسيس المقولات، وإدراك شفرات الخطاب العاملة في النصوص الأدبية. غير أن النقطة الأساسية التي يوجد حولها اتفاق، هي أن الأعمال الأدبية لا يجب النظر إليها وكأنها كينونات مستقلة، و"كليات عضوية"، بل باعتبارها أبنية قائمة على التناص، متواليات تكتسب معناها من علاقتها بنصوص أخرى تحتلها، أو تقتبس منها، أو تحاكيها محاكاة ساخرة، أو ترفضها، أو تقوم عمومًا بتحويلها. لا يمكن لنص أن يُقرأ إلا في علاقته بنصوص أخرى، ولا يكون هذا ممكنًا إلا بالشفرات التي تبعث الحياة في فضاء الخطاب الخاص بثقافة ما. والعمل الأدبي ليس نتاجًا لفرد محكوم بسيرته، فرد يمكن للمعلومات أن تتراكم عنه، وإنما العمل الأدبي نتاج للكتابة نفسها. والمؤلف لكي يكتب قصيدة، عليه أن يتقمص شخصية القصيدة، وتلك الوظيفة السيميوطيقية للشاعر أو الكاتب – وليس الوظيفة البيوجرافية للمؤلف – هي الوظيفة ذات الصلة بدراسة النص الأدبي.

لقد عاشت الدراسة الأدبية ما سماه بارت "موت المؤلف"، ولكن في الوقت نفسه تقريبًا اكتُشِف القارئ، لأن الحاجة ماسة إلى شخص كالقارئ يُتَّخذ مركزًا في بحث عن علم علامات الأدب. يصبح القارئ هو الاسم الذي يُعطَى للمساحة التي يمكن أن توضع فيها الشفرات المختلفة، وهو موقع افتراضي. ويحاول علم العلامات أن يصرح بالمعرفة الضمنية التي تمكّن العلامات من أن يكون لها معنى؛

(18) Gérard Genette, 'Discours du récit,' *Figures*, vol. III, Paris, Seuil, 1972.

ولهذا فهو يحتاج إلى القارئ، لا شخصًا بل وظيفةً؛ فهو مستودع الشفرات الذي يفسر وضوح النص. ولأن للأعمال الأدبية معناها عند القارئ؛ فإن علم العلامات يباشر وصف أنظمة العلامات المسئولة عن إنتاج تلك المعاني.

هذا برنامج متماسك وضروري؛ إذ لأن التواصل يحدث، سيكون علينا أن نكتشف كيف يحدث، لو أردنا أن نفهم أنفسنا ككائنات اجتماعية وثقافية. غير أن الأدب نفسه، في تأكيده الدائم للشفرات وفي انتهاكه لها، يكشف عن مفارقة متأصلة في المشروع السيميوطيقي، وفي التوجه الفلسفي الذي يمثل هذا المشروع ذروتَه. إن تفسير دلالة استعارة من الاستعارات مثلاً، هو البحث عن الكيفية التي تكون بها العلاقة بين شكل هذه الاستعارة ومعناها، حاضرةً بالفعل على نحو افتراضي في أنظمة اللغة والبلاغة. ولا تصبح الاستعارة نفسها فعلاً جذريًّا أو افتتاحيًّا، بل تجلٍّ لرابطة موجودة سلفًا. ومع كل ذلك، فإن قيمة الاستعارة، وقيمة معايشتنا للاستعارة، تكمن في ابتكاريتها، وقوتها الافتتاحية. والحقيقة أن كل فكرتنا عن الأدب، لا تجعل منه نسخًا لأفكار مسبقة، وإنما سلسلة من الأفعال الجذرية والافتتاحية، أفعال وجوبية تخلق المعنى. حتى التقاليد نفسها، التي نستنجد بها في شرح المعاني الأدبية، هي منتَجات. منتجات لابد أن مصدرها كما سيبدو، هو الأفعال.

هذا المنظور الثاني يفكك المنظور الأول؛ إذ يبدو أنه يتسبب في عكس الحركة، فيكشف المعنى، لا اعتمادًا على التقاليد المسبقة، بل على أفعال مفروضة. غير أن المنظور الأول بدوره يفكك المنظور الثاني؛ لأن الأفعال المفروضة هي نفسها، لا تكون ممكنة إلا بالمواقف التي تقع فيها؛ ولأن المعاني لا يمكن أن تُفرَض، ما لم تكن التقاليد التي تسمح بالفهم موجودة فعلاً. وهكذا يفضي علم علامات الأدب إلى نشوء "حركة تفكيك" يمكن فيها استخدام كلا الطرفين المتناقضين، لإظهار أن الطرف الآخر على خطأ، ولكن الجدل الدائم في هذه الحركة، لا يفضي إلى ظهور فرضية توليفية؛ لأن تناقض القوانين متأصل في بنية لغتنا نفسها، وفي احتمالات إطارنا المفهومي.

ما يحدث في علم العلامات الأدبي، ليس سوى نسخة من الموقف العام، الذي بات يتضح يومًا بعد يوم، أنه خاصية حتمية لطرقنا في التفكير حول النصوص والدلالة. وعلم العلامات هو أداة هذا الكشف؛ لأنه هو الذروة المنطقية لما يسميه جاك ديريدا "مركزية اللوجوس" في الثقافة الغربية: أي العقلية التي تعامل المعاني بصفتها مفاهيم أو تمثيلات منطقية، وأن وظيفة العلامات هي التعبير عن هذه المفاهيم والتمثيلات. إننا نتكلم مثلاً عن طرق متعددة لقول "الشيء نفسه".

يبدأ علم العلامات بانتقاد لفرضية "مركزية اللوجوس"؛ أي وجود المفاهيم سابق على التعبير عنها ومستقل عنه. وفي تحليل الدلالة، يؤكد سوسير ومن جاءوا بعده، أن الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلة عن بعضها البعض، وإنما تتألف العلامةُ من اتحادِ دالٍّ ومدلول – وتلك هي النقطة المهمة – فالدوال والمدلولات معًا كينوناتٌ علائقية خالصة، نتاجات لمنظومة الاختلافات. إن كلامنا عن مفهوم "البُنّي" مثلاً، هو – وفقًا لعلم العلامات – طريقةٌ للإشارة إلى شبكة معقدة من التناقضات، تفصح عن سلسلة من الألوان من ناحية، وسلسلة من الأصوات من ناحية أخرى؛ فمعنى كلمة "بُنّي" ليس تمثيلاً لتلفظ ما، في عقلي في هذه اللحظة، وإنما مساحةٌ في شبكة معقدة من الاختلافات(١٩).

وهكذا، يصعّد علمُ العلامات مشكلةَ "العلامة"، وهي مشكلة تنبني عليها أفكار مركزية اللوجوس في صنع الدلالة، فتعطيها تفسيرًا علائقيًّا أو إرجائيًّا، وهو ما يعطي إمكانيةً فيما يبدو، ليس فقط لنمط جديد من الشرح (شرح بنيوي من خلال أنظمة العلاقات الكامنة)، وإنما أيضًا لإزاحة مركزية اللوجوس. ومهما يكن من أمر، فإن علم العلامات – كما أوضح ديريدا في سلسلة من الأعمال، هي أنصع ما قدمه علم العلامات، لأنها تصف حدود هذا العلم ومحاولة تجاوزها – لا يهرب من مركزية اللوجوس؛ إذ رغم أن مصدر المعاني ليس الآن وعيًا توجد فيه هذه المعاني قبل التعبير عنها، فإن مصدرها يصبح هو منظومة الاختلافات التي يتناولها علم العلامات، وكأنها الشرط الضروري لأي فعل من أفعال صناعة

(19) See Jonathan Culler, *Saussure*, London, Fontana, 1976/New York, Penguin, 1977, ch. 2.

الدلالة[٢٠]. وهذا تقدمٌ ملحوظ، وبحثٌ لصناعة الدلالة أكثر ملاءمة من ذلك الذي كان في البداية مثارًا للنقد، غير أنه في النهاية يواجه الصعوبة الشكلية نفسها: فبدلاً من الاعتماد على وجود مسبق لمنظومة من المفاهيم، يعتمد التعبير الآن على وجود مسبق لمنظومة من العلامات.

ويفكك المرء هذا المنظور، من خلال تأكيد أن الاختلافات المسئولة في النهاية عن المعنى، لم تنزل من السماء، وإنما هي نفسها نتاج لأشياء أخرى. إن أفعال صناعة الدلالة أفعال ضرورية لخلق الخلافات الدالة. غير أن هذا المنظور لا يفضي إلى نشوء علم؛ فهذا موقف لا يمكن أن يستمر؛ لأن المرء لو حاول مناقشة أفعال صناعة الدلالة، سيقوده هذا على الفور إلى وصف التعارضات التي تسمح لفعلٍ ما أن يكون دالا، وسيجد المرء نفسه بالضرورة وقد عاد إلى المنظور السيميوطيقي، واصفًا منظومة من المنظومات. وهذا الجدل الذي لا حل له، وتأييد وجهات النظر المتضاربة هذه – وهو ما يسجله ديريدا في مصطلح *différance* ، الذي هو اختلافٌ وإرجاء في الوقت نفسه – يحدد اختلافًا سلبيًا ما موجودًا بالفعل على الدوام، ويجعل منه الأرضية لصنع الدلالة، كما يحدد فعلاً من أفعال الإرجاء، تنتج عنه الاختلافاتُ المفترضة سلفًا. ونطق كلمة *différance* ، بحرف *a* بدلاً من حرف *e* ، هو بالطبع تأكيدٌ في مواجهة حدود لغة تتمتع بمركزية اللوجوس، غير أن المفهوم الناتج عنها لا يمكن فهمه إلا في إطار لغتنا نحن، التي تنطوي فيها مركزية اللوجوس على تناقض. وبشكل أعم، فإن الهروب من مركزية اللوجوس أمرٌ مستحيل؛ ذلك أن اللغة التي نستخدمها للانتقاد أو لصناعة بدائل، تعمل وفقًا لمبادئ متضاربة.

إن المفارقات والأشياء غير المحسومة التي يكشف عنها هذا المنظور، بصفتها أسسًا للغة والفكر يتعذر اجتنابها، وجدت نموذجها الأقرب والأسهل في مجال الأدب أكثر من أي مجال آخر. حتى فكرةُ الصور البلاغية نفسها، وهي التي صارت الآن موضوعًا أساسيًا للاهتمام النقدي، إنما تسجل مفارقة أساسية[٢١]. الصورة

---

(20) See Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, forthcoming.
(21) Jacques Derrida, 'La Mythologie blanche,' *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

البلاغية موقفٌ تعني فيه اللغةُ شيئًا آخَرَ غير ما تقول، الصورة انتهاكٌ للشفرة. غير أنه، وخشية أن يُدخل ذلك الانتهاك على المواقف اللغوية مَعنى يستحيل تحديده، وهو ما يفضي إلى شك حول إمكانية معرفتنا ما إذا كانت اللغة تعني فعلاً ما يبدو أنها تقوله، لذلك كله فإن هذه الانتهاكات يجري فك شفرتها، فيما يتحول إلى مخزون من التقنيات المحترفة والقائمة على التقاليد، وهو ما يترسمه الكتاب في عملية إنتاجهم للمعنى. إن ما يبدو للوهلة الأولى وكأنه فعلٌ إبداعيٌّ بِكر، وانتهاك للشفرة، يجري تفسيره من خلال صياغة شفرة، ويقال لنا إن معناه يعتمد عليها. كما أن هذه الخطوة الأخيرة ليست خطأ فادحًا يمكن تجنبه. وفكرة التأثيرات البلاغية نفسها، أي إمكانية صناعة الدلالة مجازيًّا على سبيل المثال، تتطلب وجود تفرقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، ومن هنا كانت البدايات لوجود شفرة بلاغية.

حتى دراسة الأشكال المنحرفة من صناعة الدلالة، تقود المرء على هذا النحو، إلى العودة إلى الإشكالية نفسها؛ فعلم العلامات بمباشرة الفحص الدقيق للعلامات وللدلالة، إنما ينتج علمًا يكشف على نحو كامل، التناقضات الأساسية في عملية صناعة الدلالة كما نفهمها. يفضي علم العلامات حتمًا إلى انتقاد لعلم العلامات، أي إلى منظور يكشف عن الأخطاء في طرائق هذا العلم. غير أن ذلك المنظور لا يكون أبدًا بديلاً قابلا للتطبيق. ليس هذا موقفًا يمكن للمرء من خلاله أن يباشر تحليلاً بديلاً للعلامات ولأنظمة العلامات؛ ذلك أن فكرة التحليل، وفكرة الشرح، وفكرة إنتاج نماذج، كلها جزءٌ من المنظور السيميوطيقي، وأنت لكي تباشر أي فكرة من هذه الأفكار، عليك على الفور أن تعود إلى ذلك المنظور. البديل إذن ليس علمًا، وليس صيغة أخرى من صيغ التحليل، وإنما هو أفعال كتابة، وأفعال إزاحة، ولعبة تنتهك اللغة والعقلانية. ورغم أن هذه الأفعال نفسها يجري فهمها وتحليلها، ويجري مناقشتها باستخدام الشفرات التي تجعلها مفهومة، فإنها في زمان وقوعها، وبصفتها نماذج من لعبة الدوال، تمثل تحديات لمنظور، تكشف هذه الأفعال عن قيوده.

يمكن للمرء – حين يأخذ هذه البنية في اعتباره – أن يفكر في علم العلامات، وفي المستقبل الذي يشير إليه، بطريقتين: الأولى، أنه يقدم علمًا بإمكانه

وبمنظور مقارن، أن يضم نطاقًا واسعًا من الظواهر، وهو ما يصبح قابلاً للتناول باستخدام منهج عام؛ فمن خلال طرح تفسير بنيوي، بدلاً من إعادة البناء التاريخية والسببية، ومن خلال الكشف عن اعتماد الظواهر الاجتماعية إحداها على الأخريات، وذلك بتحليلها عبر أنظمة العلاقات، ومن خلال بيان إلى أي مدى يصبح ما نسميه "الإنسان"، ملتقى سلسلة من الأنظمة المتداخلة تعمل داخله – من خلال كل ذلك، يقدم علم العلامات مزاعم منهجية تصبح محل خلاف حتى لدى من يرفضونها، ويقدم في الوقت نفسه برنامجًا، يسمح في اتساعه الطموح، بمكان لمشاريع تحليلية متعددة. وحقيقة أن ملاحقة علم العلامات تفضي إلى وعي بحدوده، وعي بأن الدلالة لايمكن مطلقًا أن تتحكم فيها نظرية متماسكة وشاملة، هذه الحقيقة يجب ألا تكون سببًا في إهدار برامجه التحليلية، وكأن هناك منظورًا حول الدلالة، هو أكثر مصداقية وأكثر شمولاً.

غير أن علم العلامات من ناحية أخرى، وبقدر ما ينتهي إلى حدود نظريته هو، يسمح بنشوء نوع من النشاط التفسيري، علم مزدوج *double science* بالمعنى الموجود عند ديريدا، صيغة تفكيكية في القراءة، تعمل في إطار العلم وتعمل ضده في الوقت نفسه. يستمتع التفكيك بالإعلان عن استحالة النشاط السيميوطيقي الذي يعيش فيه، في الوقت الذي يباشر فيه المهمة التي وضعها هو بنفسه؛ أي قراءة النصوص الأساسية في الثقافة والفلسفة الغربيتين بصفتها مواقع على حدود مركزية اللوجوس، وإظهار كيف أن هذه النصوص – في أكثر التفسيرات التي أفرزها البحث العلمي رسوخًا – قد مزقتها بالفعل التناقضات، وانعدام التحدد، الذي يبدو متأصلا في ممارسة اللغة(٢٢). إن التفاعل الحاد بين أنشطة علم العلامات والتفكيك المتعارضة، والتي لا يمكن الفصل بينها مع ذلك، هي بالفعل مصدر أساسي للحيوية في الدراسات الأدبية، والحقيقة أنه سيكون من قبيل المجازفة، أن نتنبأ بمتى وكيف ستنتهي هيمنة هذا التفاعل.

---

(22) This program for literary criticism is announced in different tones by Paul de Man, 'Semiology and Rhetoric,' *Diacritics*, 3:3 (Fall 1973) p. 32; and J. Hillis Miller, 'Stevens' Rock and Criticism as Cure,' part II, *Georgia Review*, 30:2 (Summer 1976) p. 405.

الباب الثاني

الفصل الثالث

علم العلامات بصفته نظريةً في القراءة

كون المنخرطين في دراسة الأدب مستعدين لقراءة أعمال في النقد، فهذا يخبرنا بشيء مهم حول طبيعة العلم الذي نعمل عليه؛ إذ يتصور المرء أن قليلاً من الناس من يستهلك مقالا نقديًا؛ لأن تلك هي أسعد وأمتع طريقة يقضي بها ساعة من وقته. هم إنما يفعلون ذلك وسيفعلونه، على أمل الاستماع إلى مناقشات أو أطروحات. إن افتراضاتنا بأن الأشياء الدالة ستقال في كتابات نقدية، ربما تكون توقعات محبَطة ولا تتحقق، غير أن حضورها، أو فلنقل إصرارها غير العادي في مواجهة الهزيمة، يشير إلى أننا نرى في النقد الأدبي علمًا يستهدف المعرفة.

وقد يكون من الصعب بطبيعة الحال، شرح الطريقة التي يتحرك بها العلم الذي نعمل عليه إلى المعرفة؛ فمنذ أن تحولت الدراسات الأدبية من المعرفة الموسوعية إلى التفسير، بات من السهل التشكيك في فكرة وجود علم تراكمي. إن أفعال التفسير لا تبدو بالضرورة وكأنها تجعلنا أقرب إلى هدف من قبيل الفهم الأوضح لكل الأعمال الكبرى في الأدب الأوروبي. الحقيقة أن المتشائم قد يقول بأن النقد لا يتحرك نحو تفسيرات أفضل وفهم أكمل، بقدر ما يتجه نحو ما حققه شوينبرج Schoenberg في مقطوعته الموسيقية "التوقع" *Erwartung*؛ وفرةٌ لونية، ولعبٌ على كل النوتات الممكنة في كل التسجيلات، وتشبُّعٌ بالفضاء الموسيقي.

هناك استراتيجية شائعة في هذه الظروف، وهي إصدار تشريع ضد تكاثر التفسيرات، من خلال اقتراح نظرية تعلن أن كل عمل أدبي له معنى واحد، وأن سعي الباحث للمعرفة هو محاولة لاكتشاف ذلك المعنى. وإذا كان معنى عمل أدبي ما هو هو ما قصد إليه مؤلفه، أو ما كان له من معنى عند جمهور مثالي في زمنه، أو هو ما يفسر كل تفصيلة من دون انتهاك المعايير التاريخية للنوع الأدبي؛ حينئذ سيعرف الناقد

ما يسعى إلى اكتشافه. غير أن نظريات كهذه لا تقنع القراء والنقاد بأن يقتصروا على تفسيرات من النوع المفضل. ووجود نظريات متنافسة حول معنى العمل الأدبي، يشجع على– ويعيد إنتاج – التكاثر الذي صُمِّمت كل نظرية للتغلب عليه. وأن نجعل هدف الدراسات الأدبية هو معرفة معنى كل عمل أدبي مفرد، فإن هذا يعني محاولة عقيمة لفرض معيار محدد ونظرية واحدة على نشاط القراءة.

ويصبح السؤال عندئذ: ما نوع المعرفة الممكن؟ هل يمكن للمرء – بدلاً من اعتبار تكاثر التفسيرات عقبة في سبيل المعرفة – أن يسعى إلى جعل ذلك موضوعًا للمعرفة، وأن يسأل: كيف يكون للأعمال الأدبية معناها الذي لها عند القراء؟ تنطوي مؤسسة الأدب على ممارسات تفسيرية، وتقنيات لاستخراج المعنى في الأعمال الأدبية، وهي ممارسات وتقنيات لابد أنه يمكن توصيفها. وبدلاً من محاولة تحجيم الحلول وتحويلها إلى خلافات في التفسير، ربما يحاول المرء تحليل العمليات التفسيرية التي ينتج عنها هذه الخلافات، وهي خلافات تمثل جزءًا من النشاط الأدبي في ثقافتنا. إن برنامجًا كهذا يقع في إطار علم العلامات، العلم الذي يسعى إلى إدراك التقاليد والعمليات التي تستخدمها أية ممارسة دالة (كالأدب مثلاً) لإنتاج آثارها الملحوظة في المعنى.

كانت القيمة المميزة لعلم العلامات(وربما كانت القيمة الأساسية في تلك الأيام الأولى) هي الوضوح المنهجي الذي يمكن أن يقدمه للدراسات الأدبية، من خلال الإدراك الواضح للفرضيات والأهداف. لا يكون البحث في علم العلامات ممكنًا إلا حين يتعامل المرء مع صيغة من صيغ الدلالة أو الاتصال. لابد للمرء أن يكون قادرًا على إدراك نتائج الدلالة – أي المعاني التي تحملها الأشياء والأحداث بالنسبة للمشاركين والمراقبين. حينئذ يمكن للمرء أن يحاول صياغة نماذج للعمليات الدلالية لكي يفسر هذه النتائج. وهكذا يتأسس علم علامات الأدب على فرضيتين، كل منهما يمكن أن تصير محلاً للتساؤل: الأولى أن الأدب يجب أن يُعامل بصفته صيغة من صيغ الدلالة أو الاتصال، بحيث يتحتم أن يتضمن وصف العمل الأدبي إشارة إلى المعاني التي يحملها بالنسبة للقراء. والثانية أن بإمكان المرء أن يدرك نتائج الدلالة التي يود أن يفسرها.

وتؤكد الاعتراضات على الفرضية الأولى أهمية فصل العمل الأدبي نفسه عن تفسيراته؛ فالتفسيرات تتباين بطرق لا يمكن التنبؤ بها، إذ إن ما يحددها عوامل خارجة عن العمل الأدبي، ولا يجب النظر إليها على اعتبار أنها جزء من العمل، أو على اعتبار أنها عوامل مرشدة إليه.. وبدلاً من تبني منظور علم العلامات ومعاملة التفسيرات وكأنها مكملة للغمل الأدبي، سيقول لنا هذا الرأي بأن على المرء أن يبحث عن طرق لتحليل العمل وكأنه بذاته حقيقة فنية. لقد باتت الخلافات حول هذه النقطة مألوفة الآن، وليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن أي جانب من الجانبين سيكتشف دليلاً حاسمًا.

ولكن حتى لو وافق المرء على الافتراض الأول بأن الأدب صيغة من صيغ التواصل، فربما يظل على قلق من إمكانية إدراك نتائج الدلالة والتقاطها. يمكن للمرء أن يؤكد أن أي تكنيك للتأكد من المعاني التي يحملها العمل للقراء، سينتج عنه تشويش واسع، إما لأن الأسئلة المثارة تؤدي إلى تأملات لا تنتمي إلى الاستجابة "الأصلية"، أو لأن الإجراء لن يلتقط إلا أنواعًا محددة من الاستجابات والتفسيرات. ولا يمكن للمرء أن ينكر أن للأعمال تأثيرها على القراء، ولها نتائجها في الدلالة، ولكن للمرء أن يقول بأن هذه النتائج ليست محتوى يمكن تحصيله وتصنيفه ودراسته.

هذه أرضية معقولة للخلاف على افتراضات علم العلامات. فعالم العلامات حين يواجَه بمثل هذه الاعتراضات، عليه أن يختار بين استراتيجيتين؛ فقد لا يوافق، مؤكدًا أن الأدب شكل من أشكال الاتصال، وأنه لا يمكن تجاهل ما يقوم بتوصيله حتى لو أراد المرء ذلك. أو ربما يوافق على الاعتراضات، ويقبل في تواضع الدورَ المحدود الذي يتبقى له. وحتى لو كانت التفسيرات والاستجابات لا تنتمي إلى بنية العمل، فإنها نشاط ثقافي مهم لابد من دراسته، وحتى لو كانت الاستجابات شيئًا لايمكن تحصيله وتحليله، فإنه لا تزال هناك معدلات من الاستجابات يمكن لعلم العلامات أن يستخدمها. وحيث إن الاتصال يحدث، وحيث

إن التفسيرات مسجَّلةٌ، فإنه يمكن للمرء أن يدرس الدلالة الأدبية، من خلال محاولة وصف التقاليد، والعمليات السيميوطيقة التي تقف وراء هذه التفسيرات.

في النهاية، سيؤثر اختيار عالم العلامات للاستراتيجية على ما سيتبناه في نتائجه، لكنه ربما لا يغير كثيرًا في بنية مشروعه؛ فسواء قال بأن تعليل العمليات التفسيرية يعتمد على الطبيعة الخاصة للأدب، أو قدم عمله على اعتبار أن دراسة نشاط ثقافي مهم تتصل اتصالاً وثيقًا بالأدب، فإن مادتَه هي أحكامُ القراء وتفسيراتهم، ونتائجَه هي محاولةٌ لتعليل هذه الأحكام والتفسيرات.

إن علم علامات كهذا سيكون نظرية في القراءة، ولن يكون موضوعه هو الأعمال الأدبية نفسها، وإنما إمكانية فهمها وتوضيحها؛ أي الطرق التي بها تصنع المعنى، الطرق التي يتحصّل بها القراء على معنى هذه الأعمال. والحقيقة أن برنامج علم العلامات ربما يكون مفهوما "المعنى" sense و"صناعة المعنى" making senseأكثر تعبيرًا عنه من مفهوم "المعنى" meaning؛ لأنه بينما يوحي المعنى meaning بامتلاك نص (نص "له" معنى)، ومن ثم يشجع المرء على استخلاص معنى داخلي (ربما برغم صعوبة الوصول إليه) بعيدًا عن تفسيرات القراء، فإن المعنى sense يربط قِيمَ ذوقٍ ما بالعمليات التي يؤديها المرءُ للوصول إليه. إن نصًّا ما يمكن أن يصنع معنى، وشخصًا ما يمكن أن يصنع معنى من نص ما. ولو أن نصًّا أصبح يصنع معنى بعد أن كان لا يصنع معنى في البداية؛ فذلك أن شخصًا ما قد صنع له معنى. إن "صناعة المعنى" توحي بأن على المرء لكي يدرس الدلالة الأدبية أن يحلل العمليات التفسيرية.

وأكثر الاعتراضات شيوعًا بالنسبة لعلم علامات القراءة- خصوصًا ذلك الذي يستدعي نموذج اللغويات، ويتكلم عن مشروعه باعتبار أنه محاولة لوصف "الكفاءة الأدبية" – أنه يفترض خطأً الاتفاقَ بين القراء، وامتلاكَ قراءة معيارية "كفء" لابد للقراء الآخرين أن يقبلوا بها. ومن الضروري الإصرار على أن علم علامات القراءة يترك السؤال مفتوحًا تمامًا حول أي عدد من القراء يتفق أو يختلف في تفسيراته للأدب. إنه يحاول أن يفسر حقائق حول التفسير، مهما تكن هذه

الحقائق. والأمر المثير في نطاق قراءات عمل معين، هو ما إذا كان المرء سيضيق أو سيوسع من ذلك النطاق. فحيثما يبدو أن هناك اتفاقًا بين القراء على أن لمسرحية الملك لير أثرًا تراجيديًا، تكون هذه حقيقة مهمة بالنسبة للتفسير، وحيثما يبدو التركيز على الخلاف واضحًا – ما إذا كانت "القصيدة الهوراسية" لمارفيل احتفالاً أم محاكاة ساخرة لكرومويل؟ – يكون لهذا أهميته؛ إذ حين يكون هناك نطاق من التفسيرات أوسع، كما في قراءات قصيدة وردزورث "ختم النور على روحي" A Slumber did my Spirit Seal، فإن هذا يحتاج أيضًا إلى تفسير. وعلى العموم فإن تباين التفسيرات مثير أكثر من اتفاقها، رغم أن التباين لابد من تحديده على ضوء الاتفاق. وفي أي حدث، وحيث إن التفسير يشكل نقطة الانطلاق، وتكون المادة جاهزة للشرح، فإن النقاش السيميوطيقي سيُحكَم عليه بأنه في غير ذي موضوع، عندما يبدأ من نطاق من التفسيرات غير الممثلة.

يمكن للمرء بطبيعة الحال أن يتخلص من مصطلح "الكفاءة الأدبية"، ليتجنب وضوح الاتفاق المفترض بين القراء على وجود تفسير معياري "ذي كفاءة"، غير أن هذا ينطوي على خسارة، لأن "الكفاءة" تشير إلى أن المرء يتعامل مع مقدرة تنطوي على معايير. إن التفسير لا يوظف عمليات قابلة للتكرار فحسب، وإنما يميل المرء في محاولته تفسير عمل ما – ضمنًا وعلى الدوام – إلى المعايير. وحين يتساءل المرء ما إذا كان خطٌّ فكري معين سيعمل بنجاح، وهل سينجح في توضيح صفحة غامضة، فإنه هنا يمتلك معايير للتفسيرات الناجحة، والوضوح المناسب، والانسجام المقنع. وهذه المعايير قد تظل غامضة، وقد تختلف اختلافًا واسعًا، من موقف إلى آخر، ومن جماعة تفسيرية إلى أخرى، غير أن عملية التفسير لا يمكن أن تنسجم من دون هذه المعايير، ومن المفيد أن يتذكر المرء ذلك من خلال تصور المعايير المضمنة في مفهوم "الكفاءة الأدبية".

يمكن لدراسة القراءة أن تستمر بطرق متنوعة. ويمكن أن ينصب تركيز المرء على ما هو تعاقبي أو ما هو تزامني، يمكن أن يركز على قراءة عمل معين، أو قراءات لأعمال متعددة قامت بها جماعة معينة من القراء، أو يمكن للمرء أن

يتوخى المادة في مصادر مختلفة ليركز على مشكلة معينة أو علامة فارقة، أو يمكن البحث عن تفسيرات مقارنة، نظرًا للتمييز السهل بين التشابهات والاختلافات. وهذه كلها طرق في تنظيم المعلومات التي تأتي من قراء فعليين، سواء أكانوا نقادًا مشهورين، أو زملاء أو تلاميذ، أو من قراءة المرء نفسه. وبمقارنة هذه المعلومات وتفسيرها، سيبني المرءُ بطبيعة الحال نماذج من العمليات التفسيرية، هي – باعتبارها نماذج – معالجات مثالية. غير أنه لابد من تحاشي مقولات القارئ المثالي أو القارئ الخارق. أن نتكلم عن قارئ مثالي يعني أن ننسى أن للقراءة تاريخًا. ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن العامل المهيمن على تقنيات التفسير المفضلة اليوم هو القارئ المثالي، وليس من الواضح كيف ستستفيد دراسة القراءة من طرح المثال العابر للتاريخ. القراءة عملية تاريخية، ومع ذلك فهي لا تحتاج إلى أن تُدرَس على نحو تاريخي.

ومهما يكن من أمر فإن هنا خطرًا ما؛ وعلى المرء أن يفترض أنه بسبب الاهتمام بالقارئ الحقيقي أكثر من القارئ المثالي، على المرء أن يتجول في المكتبات مسلحًا باستبيانات. ويظهر كتاب نورمان هولاند Norman Holland "خمسة قراء يقرأون" *Five Readers Reading* كيف يمكن بسهولة أن يفشل البحث الإمبيريقي المقصود. إن هولاند المعنيَّ بمدى اتساع نطاق الاستجابات إزاء عمل أدبي معين، نظرًا لشخصيات القراء، يأخذ خمسة من الطلاب الجامعيين القادرين على القراءة، ويعطيهم اختبارات شخصية ليحددوا شخصياتهم الخمسة، ثم يناقش معهم قصصًا متعددة قرأوها، ويسألهم: "ما شعورهم" حول شخصيات وأحداث ومواقف معينة، أو يطلب منهم أن يتخيلوا كيف يمكن لشخصية معينة أن تتصرف في ظروف مختلفة. ثم يقول "وبإجراء غير رسمي كهذا، كنت آمل أن أستخرج منهم تداعيات حول القصص"(١). (ويمكن للمرء أن يضيف أن عبارة "أستخرج منهم" لا تعني "أستبعد" بل "أنتزع"). لقد اكتشف هولاند علاقة دالة متبادلة بين التداعيات الحرة لقرائه والقصص وشخصياتها، تمامًا كما حددتها اختبارات التداعي الحر.

---

(1) Norman H. Holland, *Five Readers Reading*, New Haven, Yale University Press, 1975, p. 44.

والمثال دال؛ إذ يكشف عن الطريقة التي تجعل بها المبادئ الغامضة من التجارب ذات الصلة تجارب غير ذات صلة. كان هولاند يعمل منطلقًا من فرضيات سيكولوجيا الذات العليا الأمريكية، وهي سيكولوجيا تضمن لكل فرد "تيمة هوية" مميزة، حاضرة في كل سلوكه، وتخلق من حياته وحدة عضوية (لن يكون من الخطأ أن نجد في هذا نسخة عامية وعاطفية من النقد الجديد، وحدة عضوية تنتقل من العمل الأدبي إلى "نص" حياة الشخص ككل). ويؤكد هولاند أن العمل الأدبي ليس له معنى في ذاته، ولكن قارئه هو الذي يعطيه معناه، قارئه الذي يستكشف فيه تيمة هويته المميزة. ولكي يشرح هولاند هذه الفرضية كان في حاجة إلى طرح أسئلة سيفشل في تضمينها العمليات التفسيرية المعلنة، حتى يعطي الفرصة لتيمات الهوية المميزة حتى تتجلى. وبدلاً من أن يطلب من التلاميذ التنظيم والتجميع وفقًا لإجراءاتهم المعتادة في التفسير، طلب منهم أن يقوموا بالتداعي الحر. ولكنه حتى ذلك الوقت لم يكن قد حصل على النتائج التي أراد الحصول عليها؛ لأن تداعياتهم الحرة كشفت قبل كل شيء عن كليشيهات الأبنية المختلفة والخطابات الثقافية التي تعمل على تكوين وعي الطلاب الجامعيين الأمريكيين. ربما يمكن تفسير كتاب "خمسة قراء يقرأون" وكأنه تأكيد لمسلمة رسخها البحث الحديث: أن فردية الفرد لا يمكن أن تعد مبدأ للشرح؛ لأنها هي نفسها تصورٌ ثقافيٌّ مركب، منتجٌ تعددي أكثر منها دافع موحِّد. والأكثر أهمية من كليشيهات الاختلاف بين القراء، هو العوامل التي تجعل تصوراتهم وتداعياتهم مختلفة؛ فحين يتفقون مثلاً على أن حكاية معينة محملة بإيحاءات مشهد مبدئي، يمكن أن نلاحظ كما يقول فريدريك كروس Frederick Crews، "أن ثلاثة طلاب يفعلون ما يكون طبيعيًا في مثل حالتهم الصعبة، فيسخرون مثلاً من المدرس"(٢).

ولو كان المرء مهتمًا، لا بالتداعيات الحرة، وإنما بالعمليات الجامعة للفهم التفسيري، سيكون عليه أن يطرح أسئلة مختلفة. غير أن هناك في الحقيقة حاجة محدودة إلى اهتمام المرء بتصميم التجارب، وذلك لأسباب متعددة. فأولا هناك بالفعل ما هو أكثر من التفسيرات الكافية التي نبدأ بها.وبالرجوع إلى التفسيرات

(2) Frederick C. Crews, 'Reductionism and its Discontents,' *Critical Inquiry*, 1:3 (March 1975) p. 554

التي يسجلها التاريخ الأدبي حول أي عمل أدبي كبير، يكتشف المرء طيفاً من الاحتمالات التفسيرية أكثر تشويقًا وأشد تبايناً مما يمكن أن يقدمه لنا طلاب جامعيون. وردود الأفعال المعتبرة هذه من قبل القراء أكثر ملاءمة كنقطة انطلاق لعلم علامات القراءة. وعلاوة على ذلك، فإنه حتى لو كان للمرء أن يعمل بشكل مبدئي منطلقًا من تفسيراته هو الخاصة، في محاولة لصياغة الكفاءة الأدبية الخاصة به، فإن عملية الكتابة هي نفسها ستدفع كل شيء إلى العلن، وتعممه على عملية القراءة. وفي محاولته الإفصاح عن الفرضيات والتقاليد والعمليات التفسيرية العاملة خلال استجاباته، سيعددها المرء في صورة قابلة للتعميم، ويعرضها للحكم عليها، سواء منه هو أو من الآخرين. وعلى أية حال، فحيث إن أفكار المرء عن كيفية القراءة وما الذي يدخل في التفسير مكتسبة خلال صلته مع الآخرين، فمن المحتمل جدًّا أن تكون صياغة المرء المعلنة لعملياته هو التفسيرية، لها مصداقية عامة معتبرة. واحتمالية ألا يكون الأمر كذلك لا تبرر رفض المحاولة.

وهكذا، فإن علم علامات القراءة الذي يسعى إلى تحاشي أخطاء هولاند، يظل منفتحًا بشكل نسبي، ويمكنه أن يتبنى أيًّا من المداخل المتعددة. وأحد هذه المداخل مثلاً هو "جماليات التلقي" *Rezeptionsästhetik* عند هانز روبرت ياوس Jauss. وياوس – إذ يؤكد أنه " لو أراد التاريخ الأدبي أن يستعيد شبابه، فإن على مزاعم الموضوعية التاريخية أن تختفي، وأن يحل محل المدخل التقليدي إلى الأدب، جمالياتٌ للتلقي والتأثير" – إنما يبرز أهمية دراسات التلقي في تفسير الدلالة الأدبية[٣]: ليس للعمل الأدبي معنى في ذاته؛ فهو لا يتكلم كما كان في الماضي، وإنما يجيب فقط. ويكشف كارل بوبرPopper– وهو واحد من المصادر النظرية لياوس – أننا "في كل مرحلة من تطورنا العلمي وقبل العلمي، نمتلك شيئًا أسميه عادة "أفق التوقعات".. ويلعب أفق التوقعات في كل حالة دور الإطار المرجعي، الذي من دونه لن يكون للتجارب ولا للملاحظات أي معنى"[٤].

(3) Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory,' in *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 13.

(4) Karl Popper, 'Naturgezetze und theoretischeSysteme,' in *Theorie und Realität*, ed. Hans Albert, Tubingen, Mohn, 1972, p. 49.

إن معنى عمل أدبي ما هو إجاباته على الأسئلة التي يطرحها أفق التوقعات. ولكي نفهم التفاعل بين عمل أدبيٍّ ما والجمهور القارئ لابد أن نتصور هذا الأفق، وهو في لحظة معينة نتاجٌ لعوامل مبدئية ثلاث: الفهم السابق للنوع الأدبي موضوع الدرس، وشكل وتيمة الأعمال الأدبية الأقدم التي يفترض أن تكون معروفة، والتفرقة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وهي تفرقة تختلف من فترة إلى فترة. ويؤكد ياوس إمكانية وصف عملية التلقي وصفًا دقيقًا وواضحًا في علاقتها بـــهذه "المنظومة المرجعية من التوقعات، الموضوعية، القابلة للصياغة.

إن عملية تلقي نص من النصوص على الأفق المبدئي للخبرة الجمالية، ليست بحال سوى تتابع عشوائي لمجرد انطباعات ذاتية، أما تنفيذ اتجاهات محددة في عملية التلقي المباشر، فشيء يمكن تصوره من الدوافع التي تتألف منها، والمؤشرات التي يمكن تحضيرها، وهذه عملية يمكن وصفها لغويًّا(٥).

والحقيقة أن المرء ما إن يدرك "أفق التوقعات العابر للذوات" في فترة معينة، فإنه هنا فقط يمكنه أن يطرح السؤال عن ذاتية الاستجابة، أو الاختلافات في أذواق القراء.

ورغم أن ياوس يقدم "جماليات التلقي" باعتبارها منهجًا جزئيًّا لا يستنفد الجوانب التاريخية للأدب، فإنه يرسم برنامجًا لا يتضمن فقط الاستجابات لأعمال أدبية مفردة، وإعادة بناء آفاق التوقعات الممكنة بالنسبة لهذه الاستجابات، وإنما يتضمن أيضًا بحثَ الكيفية التي يؤدي بها تفاعلُ هذه الآفاق مع الأعمال المبتكرة، إلى تغيرات في الأصول والمعايير الجمالية. وفي النهاية، فإن "جماليات القراءة" يجب أن تساعد في توضيح التأثير الاجتماعي للأدب؛ إذ في رأي ياوس أن الأعمال الفنية، ومن خلال هذه الجدلية بين السؤال والجواب والمشكلة والحل، سيكون لها تأثير تاريخي.

---

(5) Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory,' p. 16.

هذا برنامج طموح. وقد ظل ياوس – بخبرته في عدد من من المدارس والآداب – يعمل على هذا البرنامج بطرق مختلفة، محللاً نظرية النوع الأدبي في العصور الوسيطة، أو دارسًا لجوانب مختلفة من تلقي أعمال الأدب الفرنسي والألماني منذ القرن السابع عشر حتى القرن العشرين. لقد درس مثلاً كيف أدى "أفق التوقعات" في فرنسا خمسينيات القرن التاسع عشر، إلى تلقيات شديدة التباين لروايتين عن الخيانة الزوجية: "مدام بوفاري" لفلوبير، التي حوكمت بسبب تحديها للأخلاق، و"اللوطي"*Fanny* لفايداو Feydeau، التي حققت نجاحًا جماهيريًا هائلاً(٦).

وفي نوع آخر من المقارنة، بين مسرحية راسين "إيفيجينا في أوليد" *IphigénieenAulide* ومسرحية جوته "إيفيجينيا في توريس" *Iphigenie auf Tauris*، يحاول ياوس أن يوضح كيف تتحول الكلاسيكية التاريخية في عصر جوته، إلى كلاسيكية جمالية، وهو ما يسمح بنسيان التغير في أفق الخبرة الجمالية، وهذا ما كانت تتطلبه في الأصل مسرحية جوته. وبعبارة أخرى، فإن سلبية العمل الأدبي الأصلية تتحول إلى ضمانة لما يصير مألوفًا die Verbürgtheit des nunmehrVertrauten(٧).

كانت مسرحية جوته جزءًا من استجابة لمشكلات معينة، كان راسين – طبقًا لمنظور القرن الثامن عشر – قد تركها دون حل؛ فقد كانت مسرحية "إيفيجينيا في توريس" في علاقتها بأفق التوقعات أيام جوته، مسرحية قوية ومبتكرة، غير أنها أسهمت في تأسيس كلاسيكية أعطتها شيئًا من مكانة اللحظة.، وهذا ما صارت إليه بالنسبة للأجيال اللاحقة.

وهناك نوع ثالث من البحث، لا يركز على تلقي عمل أدبي معين، والطريقة التي يتغير بها أفق توقع معين، وإنما يركز على جزء واحد من أفق التوقعات في فرنسا عام ١٨٥٧، العام الذي صدر فيه ديوان بودلير" *أزهار الشر*". إن Le Crépuscule dusoior في قسم 'Tableaux parisiens' يلخص ابتكارية العمل في الليلة

(6) Ibid., pp. 38–41.

(7) Hans Robert Jauss, 'Racines und Goethes Iphigenie — MiteinemNachwortüber die Partialität der rezeptionsästhetischenMethode.' in *Rezeptionsästhetik*, ed. Rainer Warning, Munich, Fink, 1975, p. 355.

الباريسية، والبغايا، والمقامرين، واللصوص، وذوي العلل المستعصية، الذين يستيقظون في تلك الليلة على الأبيات التالية:

"معظمهم في الحقيقة لم يعرف قط حلاوة البيت

ولم يعش قط حياة حقيقية".

هذا الكليشيه "دورة السعادة في البيت" هو "مثال اجتماعي للأصل الجذعي" الذي يتكرر في غنائيات العام ١٨٥٧، بصفته تيمة مستقلة، أو ضمنية، أو صريحة. وياوس يأخذ في دراسة طبيعة هذه الموضوعات ودورها في أفق التوقعات؛ "فالتيمة الغنائية، بتنويعاتها المختلفة، تمثل التجربة، وقواعد السلوك، ومعايير المعرفة العامة في شكل نماذج اجتماعية مرشدة"(٨). هناك ما يسميه "نموذج الموقف الأساسي" حيث الدور المعتبر للأم، أو نموذج تفاعل اجتماعي "راعٍ"، أو "النموذج الأساسي المعياري"، أو الثوابت والقيم المرتبطة بهذا المشهد والفاعلين فيه، أو هناك أخيرًا الوظيفة الأيديولوجية لهذا النموذج من الصور. إن ارتباط السعادة بالعودة إلى موقد الأم بعد يوم عمل شاق، هو عرض نوستالجي لما تبقى من الحياة في عالم طفولي معين، وهو في الوقت نفسه محاولة لتحويل جانب معين من سلوك الطبقة الوسطى إلى نموذج طبيعي وكوني للسعادة. وبالعمل على نماذج التجربة التي تقف وراء الشعر الغنائي في ذلك العام وتشير إليه، يسعى ياوس إلى اكتشاف القوة المدمرة في غنائيات بودلير، التي تكشف – بالكلام الواضح عن أولئك المستبعدين من نموذج معين من الحياة المنزلية البرجوازية – عن الطابع الأيديولوجي للفرضيات التي تستبعدهم من السعادة.

نموذج ياوس في دراسة التلقي نموذج طموح وقيِّم، ولكن هناك ثلاثة مسائل تطرح نفسها حول توجهاته: الأول: أن صياغات ياوس برغم تنازلاته، تشير بشكل متكرر إلى أن الدافع وراء إعادة بناء آفاق التوقع، هو اكتشاف المعنى الأصلي

(8) Hans Robert Jauss, 'La Douceur du foyer: The Lyric of the Year 1857 as a Pattern for the Communication of Social Norms,' *Romanic Review*, 65:3 (May 1974) pp. 207, 210.

لعمل أدبي معين، ومن ثم تقديم تفسير مرتبط تاريخيًّا بالمؤلف. إن عمله عن مسرحية جوته *Iphigenie* مثلاً، يبدو جزئيًا وكأنه يستهدف إظهار أنها حقًا مسرحية أصلية وشيقة."إن معنى مسرحية راسين أو مسرحية جوته *Iphigenie*– بصفتها إجابة ضمنية، والأهم بصفتها مرحلة في تطور اجتماعي – لا يمكن التحقق منه إلا من خلال الوعي المستقبِل (في ذلك الزمان)، وعبر مراحل للانعكاس يمكن التحقق منها موضوعيًا"(٩). ورغم أن النظرية تشير إلى أنه لا يوجد معنى أصلي؛ لأن المعنى وظيفة لعملية مستمرة من السؤال والجواب، فإن عملية البحث التاريخي في حد ذاتها، بتركيزها على استعادة شيء عفا عليه الزمن بمرور الوقت، تغري الباحث بأن يعتقد أنه في الحقيقة على الطريق لاكتشاف المعنى الحقيقي للعمل.

المسألة الثانية، أن ياوس، ربما بسبب جاذبية المعنى الأصلي، يبدو كأنه يعمل انطلاقًا من النص نفسه، وليس من المعلومات حول الاستجابات، مركِّزًا على تيمات العمل الأدبي وتقنياته. ولو كان قد بدأ بالمعلومات عن الاستجابات، ربما كان قد صادف تباينات أكبر وفوضى أعمّ؛ فربما يجد أن الأعمال الأدبية غالبًا ما تكون موضوعًا للخلاف الجاد، وليست إجابات لأسئلة يطرحها أفقٌ متجانس من التوقعات. وبالطبع فإننا قد نفتقر في حالات كثيرة إلى استجابات تفصيلية من قراء ينتمون إلى فترات أقدم، غير أن "جماليات التوقع" تلزمنا على الأقل وعلى أوسع نطاق ممكن، باستغلال ما هو متاح من الغنى والتنوع، وليس وضع أفق موحَّد، على أمل اكتشاف المعنى الحقيقي لعمل أدبي في زمنه هو الخاص.

المسألة الأخيرة، أن ياوس وهو يكتب تفصيلاً عن أفق التوقعات، كما في مقالته عن "La Douceur du foyer" ، إنما يركز على المعتقدات والمشتركات، أكثر مما يركز على العمليات التفسيرية. وربما يكون هذا مرة أخرى راجعًا إلى الافتقار إلى معلومات تفصيلية حول التفسيرات، غير أن على المرء أن يضع في اعتباره أن استجابة قارئ ما، ليست مجرد مقارنة لما "يعرضه" عمل أدبي ما، بمعتقدات ذلك القارئ أو بمعتقدات زمانه. وكما سنرى في قراءات قصيدة "لندن" لبليك، التي

(9) Jauss, 'Racines und GoethesIphigenie,' p. 385.

ستناقَش في نهاية هذا الفصل، فإن النقاد الذين يشتركون من غير شك، في أفق عام للتوقعات – بما فيه من أفكار عن بؤس الحضر، وعيوب المؤسسات الاجتماعية – يصلون مع ذلك إلى تفسيرات للقصيدة صادمة في تباينها (بعضهم ما زال يقول بأن مؤسسة الزواج تخلق البغاء، وبعضهم الآخر ما زال يقول بأن النظام الاجتماعي الاستغلالي الذي يتضمن البغاء يهدم الزواج). وبالرغم من أن معتقدات النقاد حول الجنس والزواج والمؤسسات الاجتماعية، كانت تلعب دورًا ما، فإن الأسهل والأكثر معقولية أن نشرح هذه الاستجابات المختلفة باعتبار أنها نتاج لعمليات تفسيرية مختلفة، ولتطبيق تقاليد مختلفة في التفسير، وليس نتاجًا لمعتقدات مختلفة. ولو ركزت "جماليات التلقي" على المعتقدات وحدها، فسوف تبسِّط عملية الاستجابة تبسيطًا مخلًا.

ومع ذلك، فإن هذا المشروع لديه ما يقدمه، وبإمكانه أن يعلمنا الشيء الكثير عن الأدب والدلالة. يمكن للتركيز على الاستجابة أن يلفت الانتباه إلى موضوعات مهمة ومهملة. لقد أخذ ياوس مؤخرًا على سبيل المثال يبحث في طبيعة التجربة الجمالية: هل هناك شيء يمكن تسميته العاطفة الجمالية؟ ما طبيعة المتعة الجمالية وما تأثيرها على الاستجابة؟(١٠). إن بحثًا في الاستجابة يجب ألا يهمل أسئلة من هذا القبيل. وقد تساعدنا "جماليات التلقي" في الإجابة عن هذه الأسئلة.

والإمكانية الثانية لعلم علامات القراءة لا تتأسس على تحليل جمهور محدد من القراء، بل على التمييز الأساسي الذي يبدو أن القراء قادرون عليه أو ميالون إليه. على هذا النحو وفي كتابه "مقدمة في الأدب العجائبي"، يعرِّف تزفيتان تودوروف الأدب العجائبي (The Fantastic) بأنه نوع أدبي يقوم على عمليات قراءة محددة. إن عملاً أدبيًا ما يصبح مثالاً على نوع العجائبي حين يتردد القراء بين التفسيرين الطبيعي وفوق الطبيعي. وإذا قادهم العمل الأدبي في النهاية إلى اختيار التفسير الأول، حينئذ يقع العمل في فئة "الغريب" the ‘strange، حيث تتحول معظم

(10) See Hans Robert Jauss, *AsthetischeErfahrung und literarischeHermeneutik*, vol. I, Munich, Fink, 1977.

الأحداث المحتملة إلى أحداث مبررة بشكل طبيعي. وإذا جرى تقديم تفسير فوق طبيعي، حينئذ يقع العمل في فئة مختلفة، هي فئة "العجيب" the marvellous. فقط حين يتردد القراء بين صيغتين في التفسير، حينئذ يكونون في منطقة "العجائبي" the fantastic.[١١]

في هذه المقاربة لنظرية النوع ترددٌ معين ربما يؤخذ عليها؛ إذ ليس واضحًا ما إذا كان الانتماء إلى نوع أدبي معين، يتحدد من خلال خصائص للعمل الأدبي تستثير ردود فعل معينة من جانب القراء، خصائص من قبيل حضور أو غياب التفسيرات الطبيعية، أم أن ما يحدد النوع هو رد فعل القارئ، الذي يفوته مثلاً تقديم تفسير طبيعي بناء على الخطوط الأساسية التي يقدمها النص. والحقيقة أن هذا التردد ربما يكون ميزة أكثر منه عيبًا؛ فهو يمسك بجانب مهم من النصوص والقراءة. إن استجابة القراء من ناحية ليست عشوائية، وإنما تحددها وعلى نحو دال مكونات النصوص، ولكن التوجه التفسيري نحو استجابة ما من الناحية الأخرى، هو ما يعطي لعناصر معينة دلالتها في العمل الأدبي. وإذا كنا سنختار تحديد النوع الأدبي من خلال سمات بنيوية، سيكون علينا أن نقول بأن رواية "دورة اللولب" مثلاً، تنتمي فعلاً إلى نوع أدبي ما، وسيكون علينا أن نقول بأن لدى القراء والنقاد بعض الصعوبة في اكتشاف النوع الذي تنتمي إليه. وعلى أية حال، نحن لو سمحنا للاستجابة أن تكون عنصرًا محددًا للنوع الأدبي، يمكننا أن نقول حينئذ – وهو ما سيبدو توصيفًا أفضل لمقاربات هذه القصة – بأن التفسيرات المختلفة هي تفسيرات مختلفة للنوع؛ فأولئك الذين يقرأونها باعتبارها قصة أشباح، سيجدون أنفسهم وقد أعلوا من قيمة تفاصيل معينة وقللوا من أهمية تفاصيل أخرى، وأولئك الذين يختارون تفسيرًا طبيعيًّا وسيكولوجيًّا سينظرون إلى هذه التفاصيل بشكل مختلف. أما أولئك الذين يضعون الرواية ضمن نوع "العجائبي" مثل تودوروف، فسيركزون على استحالة أو عدم ملاءمة الاختيار بين هذه الخيارات.

(11) TzvetanTodorov, *Introduction à la littératurefantastique*, Paris, Seuil, 1970.

إن استجابات القراء والنقاد ليست مجرد سمات خاصة محددة في رواية "دورة اللولب" تجعل منها موضوعًا لمثل هذا الخلاف. إن عددًا محددًا من التوجهات النوعية الأساسية (محاولة تقديم تفسير طبيعي، أو افتراض تفسير فوق طبيعي، أو رفض الاختيار بينهما) يحدد إلى أبعد مدى، فهم وتنظيم التفاصيل النصية في القصة. يبدو أن هناك ما يبرر الإصرار على القوة المكوِّنة في التقاليد النوعية، وما يربطها بمعظم الاستراتيجيات العامة للقراءة.

إن مقاربة كهذه ستكون مقاربة واعدة، ويمكن توسيعها أكثر من ذلك لو أننا مثلاً أردنا إنتاج بحث، لا عن نوع "العجائبي" بل عن العجائبية في الأدب، لو أننا نظرنا مثلاً في عمليات القراءة، وبدأنا بالحقائق الأساسية عن القراءة، حقائق من قبيل مقدرة القراء على التمييز بين رواية واقعية (ميديلمارش) وعجائبيات رؤيوية(كتب بليك النبوئية). إن نظرية حول العجيب في الأدب، ستكون محاولة لإعادة بناء المعايير والمقولات، التي ترشد القراء إلى ما يقيمونه من تفرقة وما يعيشونه من تأثيرات.

وهكذا، فإننا لو بدأنا بفرضية أن العجيب في الأدب كان مرتبطًا بانتشار لغة الصورة، سنجد أن الدليل المستمد من ممارسة القراءة، يقودنا إلى رفض هذا الرأي. إن جملة "انظر! الفجر يرتدي عباءة اللون الخمري/ يتمشى على ندى التل الشرقي البعيد العالي" قد تبدو عجائبية بالمقارنة مع جملة "الشمس تشرق"؛ فتصوراتنا النموذجية عن مشابهة الحقيقة *vraisemblance* تجعل الجملة الأولى جملة غريبة، وتشجعنا على تخيل الفجر بهذه الطريقة، كما تشجعنا على تقدير الأمور الغريبة التي يتضمنها اللجوء إلى هذه الاستعارات. أما عملية "رؤية الأمور – كأنها"، وهي العملية التي يبدو أن فهم الاستعارة يعتمد عليها، فهي واحدة من استراتيجياتنا الرئيسية لتحاشي العجائبية؛ لأنها تجعل الغريب طبيعيًّا. إن عبارة دوني Donne :"لقد تكلم في خديها دمها الصافي الفصيح"، يمكن أن تُقرَأ حرفيًّا لو ظهرت في نص كان المعيار فيه نوعًا محددًا من العجائبية. أما حين نقرأ عبارة

"تكلم" بصفتها استعارة، فإن العجائبية لن تتبقى - إذا كان لها أن تتبقى - إلا بصفتها تأكيدًا موجزًا للكثافة الشعرية. وعبارة أندريه بريتون "هذا الصيف الورود زرقاء" عبارة عجائبية لو قرئت حرفيًّا، وكأنها تصريح يستدعي عالمًا عجائبيًّا. أما لو كانت لدينا القدرة على قراءة هذه العبارة باعتبارها صورة، فإن العمليات التفسيرية والتأثيرات الأدبية ستكون من نوع مختلف تمامًا، وهذا الاختلاف الحاسم في استراتيجيات القراءة، هو الذي يجعل تبرير العجائبية في حاجة إلى التأكيد.

تشير هذه النماذج إلى أن العجائبية تُفهَم على أفضل وجه، من خلال العوالم التي يربطها القراء بالجمل وهم يفسرونها؛ ففهم صيغ الجائبية ربما يعني الوصول إلى الصور المختلفة التي تربط هذه العوالم بعالمنا. ولو استخدمنا مصطلحات ياكوبسون، فإن الشكلان الأساسيان هما الاستعارة والكناية: العالم الاستعاري منفصل لكنه مشابه، بينما يكون العالم الكنائي متماسًّا مع عالمنا أو جزءًا منه، لا تستكشفه قوانين عالمنا نفسها لكنه محكوم بها.

ويسهل أن نلاحظ هذه التفرقة الأساسية في تفسيرنا للروايات؛ فرواية "سيد الخواتم" تُحسب على العجائبية لأنها تُقرَأ حرفيًّا، أي بصفتها وصفًا لعالم استعاري. يجب أن نقبل بقوة سارون وسارومان وجاندالف والخاتم نفسه، إذا كنا نريد أن نفهم أفعالهم. يجب أن نحكم على الجن بقوانينهم هم. يجب أن نبقي على المسافة بين هذا العالم وعالمنا إذا كنا نريد أن نستشعر ما في الكتاب من قوة رثائية. غير أننا نعرف بأن علينا أن نفقد صفقة جيدة في رواية "امرأة في حالة حب"، ونتحصل بدلاً من ذلك على تجربة جوفاء، لو عدنا بها إلى عالم غير عالمنا. ومما يؤكد قيمة هذه التفرقة، أن غموض الروايات هو في الغالب نتيجة لتردد بين استراتيجيتين. فلو أننا قرأنا رواية "سلامبو" لفلوبير على اعتبار أنها تدور حول "قرطاج" حقيقية، أي عن جزء بعيد من عالمنا نحن، فربما نجد الشخصيات في هذه الحالة ساذجة ومرتبكة. ستصبح سلامبو إيما بوفاري من الزمن القديم، وربما نفسر العناصر الأسطورية على نحو مفارق، في محاولة للوصول إلى توليفة مناسبة من الموضوعات. أما لو

كانت "قرطاج" فلوبير عالمًا أسطوريًّا، أعيد خلقه وكأنه عالم بديل غير واقعي، يقف في مواجهة عالمنا نحن، فإن سلطات آلهة الشمس والقمر فيه ستقدم مبدأ للوضوح، يدعو إلى شيء يجاوز الحل القائم على المفارقة. إن غموض الرواية ناجم عن إمكانية القيام بهاتين الاستراتيجيتين التفسيريتين المختلفتين(١٢).

تتصل العجائبية بإنتاج عوالم استعارية والتماهي معها. وقد كتب والتر سكوت: "إن قبول الغريب يشبه بوضوح، نوعًا من دفع المال عند دخول باب قاعة المحاضرة"(١٣)، فما تعرضه رواية "فرانكشتاين" مثلاً، موجه "للدرجات الأعلى من الإفراط"، "نحن لا نقبل بالمسلمات غير العادية التي يطلبها منا المؤلف، باعتبار أنها الأساس لسرده، إلا حين نشترط استدلاله على النتائج بدقة منطقية"(١٤). والحقيقة أن أفعال الوحش وأفكاره تكون – بهذا العرض – "أكثر الأشياء طبيعية بالنسبة لحالته وأصله غير الطبيعيين". العجائبية هي الغريب أو غير الطبيعي الذي يقبله القارئ وكأنه طبيعة أخرى، يجري عرض قوانينها متناغمة في تفاصيلها، بحيث تنافس الكون البلزاكي. وفي كتاب ميرفين بيك Mervyn Peake "تيتوس جروان" *Titus Groan*، تعدد سلسلةٌ من الكتب أفعالَ اللورد جروان التي يجب أن تقع في كل لحظة من اليوم، في تمثيل حكائي للمنطق الفني ولمشابهة الواقع في الأدب العجائبي.

إن التمييز بين العالمين الاستعاري والكنائي، أو بين قراءة المسألة وكأنها حقيقة حرفية في عالم استعاري، وقراءتها وكأنها حقيقة استعارية في عالم حرفي، هي بالطبع تمييزات أساسية بالنسبة للقراءة وللنقد، أما لو كان المرء يفحص فكرة العجائبية في الأدب، من خلال النظر في عمليات القراءة، فإنه سيصل إلى احتمالية أخرى. من المسموح للقراء دائمًا، أن ينظروا إلى العالمين الاستعاري والكنائي، وكأنهما نتاج

---

(12) See Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press/London, Elek, 1974, pp. 212–25; and Veronica Forrest- Thomson, 'The Ritual of Reading *Salammbô*,' *Modern Language Review*,67:4 (October 1972).

(13) Sir Walter Scott, 'The Novels of Ernest Theodore Hoffmann,' *Miscellaneous Works*, Edinburgh, Black, 1870, vol. 18, p. 292.

(14) Scott, 'Remarks on Frankenstein,' *Miscellaneous Works*, vol. 18, p. 254.

للعجائبية المهيمنة؛ فبدلاً من القبول بهذه العوالم، وبمنطق الأفعال فيها، وكأن هذا هو الأساس لتفسير الأحداث في هذه العوالم، يمكنهم أن يركزوا في قراءاتهم على الطرق التي يجري بها إنتاج هذه العوالم، والأغراض المحتملة لإنتاجها. من هذا المنظور كان تفضيل بلزاك أن ينتج عالمًا معقولاً، وكان توالد النظريات عنده(الفراسة، والتنويم المغناطيسي، والحتميات الاجتماعية والتاريخية والبيولوجية) نظريات إنتاج مشابهة الواقع، وهي نظريات لهيمنة العجائبية، ولا تختلف عن عالم العجائبية في رواية "سيد الخواتم". في كلتا الحالتين، يكون تحديد مشروع عجائبي، هو طريق القارئ لتأمل ما يمكن للمؤلفين والقراء أن يؤكدوه بهذه العجائبية. يمكن للمرء مثلاً أن يقرأ "سيد الخواتم"، وكأنها إشارة إلى أن إحساسنا المعتاد بالعالم، يحرمنا من القيام بأنواع معينة من التأكيدات الأخلاقية، وهي تأكيدات لا تكون ممكنة إلا في كون تحميها فيه العجائبية من المفارقة. ويمكن تفسير رواية "الكوميديا البشرية" مثلاً، باعتبار أنها محاولة للحفاظ – من خلال عجائبية متوحشة – على إمكانات الشرح والفهم، في فترة شككت – كما يقول فلوبير – في مصداقية المنظومات السردية التقليدية. وحين يطرح النقاد تفسيرات كهذه، فهم إنما يحددون نوعًا معينًا من العجائبية، باعتباره المبدأ الذي تتبنى عليه الروايات.

إن بحثًا عن أفكار وتمييزات من هذا النوع حين تطبق على القراءة، لن تعطينا علم علامات يضع النصوص في تصنيفات صارمة (هذا النص عجائبي، وهذا النص لا)، وإنما تعطينا توصيفًا لاحتمالات التفسير. ومن خلال إدراك تقاليد القراءة التي تقف وراء تفسيرات مختلفة، ومن خلال ربط أفكار مثل "العجائبي" بعمليات قرائية معينة، يركز هذا المشروع مثلاً، لا على أن روايات بلزاك تقع على نحو غامض بين الواقعية والعجائبية، بل على أن تفسيرات مختلفة لبلزاك (أو لرواية سيد الخواتم) ناتجة عن تطبيق مفاهيم وإجراءات معينة في القراءة، عند مستويات مختلفة.

ما هو واقعيٌ في روايةٍ عجائبيٌّ في أخرى. وبدلاً من التركيز على خبرة جماعة معينة من القراء، كما في جماليات التلقي، تدعو هذه المقاربة إلى تمييزات،

يُظَنّ أنها تقف وراء عدد من احتمالات التفسير، وتجعلها ممكنة. والقراء الذين لا يقبلون بهذه الاحتمالات، سيرفضون التفسيرات على اعتبار أنها لا تعنيهم، تمامًا كما أن القراء الذين لا يقبلون استخدام تودوروف لأمثلته، سيرفضون تمييزاته النوعية. إن مثل هذه النظريات، هي – من هذا المنظور – موضع اختبار.

والإمكانية الأخرى لعلم علامات القراءة، هي دراسة تفسيرات عمل واحد، في محاولة للإفصاح عن الفرضيات والعمليات التفسيرية التي تفضي من النص إلى التفسير. عادة ما يجري تنظيم عمليات مسح للرأي النقدي على نحو تعاقبي، بوصف التطور التاريخي لشهرة المؤلف، أو على نحو تزامني، بإدراك نقاط الخلاف والأسباب التي أدت إليها. والبدائل نفسها تقريبًا مفتوحة هنا، برغم أن علم علامات للقراءة، لابد أن يؤدي إلى اختلافات في التقاليد والإجراءات التفسيرية، وليس إلى وصف اختلافات الرأي.

قد تؤدي دراسة تاريخية إلى تمكين شخص مثلاً، من إدراك تغيرات في تنظيم شفرات التفسير من فترة إلى أخرى. إن دراسة إيفور إنديك Ivor Indyk لتفسيرات رواية توم جونز *Tom Jones*، تسعى إلى شرح القراءات المختلفة، من خلال أربعة مراتب مختلفة للشفرات. تركز الآراء الأقدم على الحبكة، أو ما يسميه بارت "شفرة الحبكة الهادئة" proaeretic code، وعمليات الترميز التي تتحرك صوب هذه الشفرة؛ فالشخصيات يجري تفسيرها على أنها مكونات للحبكة. أما التفسيرات المتأخرة، فتبدو كأنما تقوم على خرق لتراتبية الشفرات هذه؛ إذ يجري تفسير حادثة ما وكأنها تجلٍ لشخصية. وعلى أية حال، فإن معظم تفسيرات القرن العشرين لا يمكن تعليلها بواسطة هذه التراتبية؛ فما يجعلها تبدو محتملة هو فرضية مختلفة، مؤداها أن مكونات الرواية لابد أن يجري تفسيرها تفسيرًا كاملاً من خلال رؤية موحدة للعالم، وعلى نحو يكون فيه للديانويا *dianoia* أو للشفرة المتصلة بالموضوع، الوظيفة التكاملية الأعلى. ومهما يكن من أمر، فإنه يظل هناك إعادة تنظيم إضافية للشفرات، ينتج عنها نوع مختلف من التفسير؛ فحين يُفترض أن الأعمال الفنية لابد

أن تبرر نفسها، وأن ذلك هو مستوى البناء الأرفع، تصبح شفرة المفارقة وتأمل الذات هي الأداة التكاملية، ويصبح المعنى النهائي للحكايات والصيغ، هو ما تقوله لنا عن الخطاب الأدبي وعن الرواية نفسها(١٥).

ومثل هذه البحوث التعاقبية يمكن أن تكون مهمة إلى أبعد حد، ولابد أن تفيد من أعمال مشابهة في الكتابة التاريخية، مثل توصيف هايدن وايت Hayden White للتفسير التاريخي بأنه عملية مجازية، تتغير فيها الصورة المهيمنة من فترة إلى الفترة التي تليها(١٦). ومهما يكن من أمر، فإن مشروعات من هذا النوع تؤدي إلى خطرين اثنين على علماء العلامات أن يحذروا منهما: الأول أن محاولة وصف التغيرات في تقاليد التفسير، تلزم المرء في الحقيقة بالتبسيط الشديد. وإذا كان عمل المرء في التفسير الشارح أن يبدو ناجحًا، فإن عليه أن يدرك سلسلة من الطبقات التاريخية المختلفة، كل طبقة منها لها تناغمها، بحيث توظف تلك التفسيرات، وعلى نحو صارم، التقاليدَ نفسَها، وفي إطار الطبقة نفسها. وعلى المرء أيضًا أن يصف هذه الطبقات بطريقة تجعلها قابلة للمقارنة مع بعضها البعض، وبحيث يمكنها أن تشكل سلاسل تاريخية قابلة للفهم.

وهكذا، فإن محاولتي أنا لإدراك تحوُّل أدب القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، من استراتيجية مجازية وتفسيرية إلى أخرى، تبدو لي الآن محاولة ملتبسة(١٧). وكون دراسات رومانتيكية معينة للصورة، تدين الأمثولة allegory بصفتها صورة غير متماسكة، وتحتفي بتماسك الرمز symbol، حيث يكون الشكل نفسه نموذجًا لما يدل عليه، فإن هذا يشير إلى إمكانية إدراك أدب المدرسة الرومانتيكية – فضلاً عن إدراك مجالات فكرية أخرى، من تنسيق الحدائق إلى

(15) Ivor Indyk, 'Reading Conventions: An Examination of the Problem of Interpretative Relevance, with Special Reference to Richardson's *Pamela* and Fielding's *Tom Jones*,' Unpublished PhD thesis, University College, London, 1980, pp. 270–426.
(16) Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth- Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. Seealso Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins.
(17) See Jonathan Culler, 'Literary History, Allegory, and Semiology,' *New Literary History* 7 (Winter 1976) p. 283.

الفلسفة السياسية – بصفته صيغة مفضلة للصورة وللدلالة، قائمة على المجاز المرسل *synecdoche*، أي العلاقة بين الجزء والكل. وهذا يمكن أن يقف على النقيض من صيغة الدلالة غير المتماسكة، الأمثولية، البادية في كتابات بودلير وفلوبير Baudelaire and Flaubert، التي تصرّ على تعارض الشكل والمعنى، أو تتعامل مع المعنى بصفته حيلة ملتبسة. ورغم إمكانية وجود نماذج عديدة لتأسيس تعارض من هذا النوع، فإن عملية تفسير مثل هذه النماذج، تعتمد على مخطط تاريخي بسيط وقابل للتساؤل، يقف على النقيض من رومانتيكية طموحة ومخدوعة؛ فهو مخطط يلتزم بنظرية عضوية في الخيال، وبإمكانية تواصل الشكل والمعنى، مع حداثة قائمة على المفارقة والوعي بالذات، تتبدى في مساءلة هذه الفرضيات. يمكن للمرء – بتفسيره وردزورث على أنه رومانتيكي لا يقوم على المفارقة، وبودلير على أنه حداثي قائم على المفارقة – أن ينتج تعارضًا بين صيغتين للصورة، غير أنه من الممكن وبالقدر نفسه، كما أظهر كثير من الدراسات الحديثة، قراءة وردزورث وروسو كقراءة بودلير وفلوبير التي مرت منذ قليل، وبهذا يقلب المخطط التاريخي البسيط، مخطط العمى الرومانتيكي والبصيرة الحداثية(١٨). بالمخطط الجديد، يصبح وردزورث وروسو مثالين للبصيرة الرومانتيكية، التي قدر لها أن تُساء قراءتها، وهو ما سمح بظهور الحداثة. إن إدراك التتابعات التاريخية – بينما هناك جانب من الدراسة الأدبية، حتميٌّ ولا غنى عنه، وغير منفتح حتى على التبسيط – يمثل في حد ذاته نوعًا من التبسيط المخل.

وعلاوة على ذلك، فإن مثال هايدن وايت Hayden White يشير إلى أن نماذج التماسك السردي لها علاقة وثيقة ببنية التتابعات التاريخية التي يكتشفها المحلِّل. إذ يفضل أن يكون للمتتابعة مصطلحان أو أربعة، وأكثر من ذلك سيجعلها أقل إحكامًا ووضوحًا، ومتتابعة وايت تتألف من أربع صور: استعارة، وكناية، ومجاز مرسل، ومفارقة؛ فالتاريخ الاستعاري الساذج، تتبعه توليفةٌ كنائية من الموضوع التاريخي،

---

(18) See, for example, Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, part II, for Rousseau; and Cynthia Chase, 'The Accidents of Disfiguration: Limits to Literal and Rhetorical Reading in Book V of *The Prelude*,' *Studies in Romanticism*, 18:4 (Winter 1979) pp. 547–66.

ثم تفسيرٌ قائم على المجاز المرسل، ثم في النهاية وفي المرحلة الأشد تعقيدًا، تأتي المفارقة والتاريخ الواعي بذاته. غير أن هذه المنظومة هي أيضًا منظومة تقليدية للصور في بلاغة عصر النهضة، ووايت يكتشف المنظومة نفسها، في نزوع ماركس Marx إلى تقسيم الظواهر التاريخية كلها في أربع مراحل(١٩). والشك يساور المرء في وجود نموذج قوي لتصنيف المجاز يقوم بعمله هنا، أي منظومة منطقية أو معرفية يكون زخمها من داخلها، لا من حركة التاريخ. وكما أوضح هانز كيلنر Hans Kellner، وهو يحلل مجموعة النماذج الممتدة من فاوست *Faust* لجوته حتى التاريخ الشارح *Metahistory* لوايت، فإن الصور تصبح "محطات" في التصنيف المجازي نفسه، وهو التصنيف الذي ينظر إليه بصفته مجرد مجموعة من الأشكال أو الأصناف، بل بصفته منظومة، أو المنظومة، التي يتوصل العقل من خلالها – من الوجهة المفهومية – إلى التقاط العالَم في اللغة. والترتيب الذي تقدم به الصورُ نفسَها في هذا النظام، ترتيب ملزم على نحو صارم ومنطقي؛ فأن نتكلم عن "أربع صور أساسية" في صورة تصنيف مجازي ملزم، فإن هذا يستدعي تتابع السلسلة، التي تمثل على هذا النحو برنامجًا سرديًّا له قوته الإجبارية(٢٠). والمخططات التاريخية، مهما تكن مفيدة وممتعة، مفتوحة دائمًا على التفكيك، على اعتبار أنها نتاج لضرورات سردية (انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب(٢١)).

الاختيار الآمن، الاختيار الأقدر على مقاومة للتبسيط المخل على الأقل، نظرًا لأنه يتحاشى السرد، هو الدراسة التزامنية لتفسيرات عمل ما، وهي دراسة قد تركز إما على قراءات فترة محددة، أو على عمل آخر له عدد من التفسيرات بغض النظر عن زمنها؛ فمقالة سوزان هورتون "تفسير التفسير: تفسير (دومبي) لديكنز"، برغم التكرارية في عنوانها، هي درس ماهر لاستراتيجيات التفسير التي مكنت النقاد من إنتاج بحوثهم المختلفة عن رواية "دومبي وولده". إن هورتون بتركيزها على مقدرة النقاد اللانهائية في بناء شروحات للحقائق في نص أدبي ما، خصوصًا تلك الحقائق

(19) White, *Metahistory*, p. 317. See Hans Kellner, 'The Inflatable Trope as Narrative Theory: Structure or Allegory,' *Diacritics* 10:4 (Winter 1980).
(20) Kellner, 'The Inflatable Trope.'
(21) See also de Man, *Allegories of Reading*, ch. 4.

التي تبدو لأول وهلة غريبة، ومن ثم دالة، على نحو ما، إنما تصف "سلمًا تفسيريًّا" له مستويات متعددة، يلتقط النقاد عندها التفاصيل، ويستخدمونها في التفسير(٢٢). وفي بحثها التفسير هو عملية لوضع الأشياء في سياقها، ولكن لأن السياقات ليست ثابتة على الإطلاق، وليست متاحة، لأنها تُنتَج على الدوام في سياق، وبواسطة تفسيرات لاحقة أو سابقة، فإن لدينا – كما تقول – دائرة تأويلية لا يمكن توصيفها أبدًا توصيفًا كاملاً. "إن ما لم يجر ملاحظته بنجاح، وما هو مسئول عن تلك التفسيرات التي تبدو محددة، وتلك التي تبدو متعددة بلا حدود، تفسيرات نصوصنا، بما في ذلك رواية (دومبي وولده) – هو أن كل الأشياء الأخرى في تلك الدائرة التأويلية، وليس فقط القارئ، هي أشياء تتحرك في الوقت نفسه"(٢٣). والحقيقة أن هورتون في حماسها للتعدد، تتجاوز الحديث عن حالتها هي الخاصة، لأن ما تكشف عنه تحليلاتها ليس أن كل الأشياء في حالة حركة في الوقت نفسه، بل على العكس أن أي عنصر يمكن وضعه في حالة حركة بتثبيت عنصر آخر، ومن ثم فإنه في الوقت الذي يجب فيه أن يكون لدى أي فعل من أفعال التفسير شيء مسبق، فإن ذلك الشيء المسبق لا يكون مركزًا ثابتًا تدور حوله التفسيرات كلها، بل هو نتاج لتفسيرات أخرى كان لديها هي الأخرى أشياء مسبقة.

إن دراسات تفسير كهذه، يمكن أيضًا أن تتخذ من إشكالية نصية معينة نقطة انطلاق، كما في دراسة ستيفن ميلو Stephen Mailloux لطرق النقاد في التعامل مع النص غير المكتمل "الشارة الحمراء للشجاعة" *The Red Badge of Courage* الذي كان لزمن طويل هو النص الوحيد المتاح. في النص المطبوع، حُذفتْ صفحاتٌ كثيرة من مخطوطة كرين Crane، بما في ذلك فصل كامل، وهو ما خلق ألغازًا كثيرة. ويسأل ميلو: "إذا كان نص أبليتون the Appleton text نصًّا متقطعًا وغير منطقي، فكيف أُمكن لنقاد "الشارة الحمراء" أن يجعلوا له أي معنى، ناهيك عن تعيينه واحدًا

(22) Susan R. Horton, *Interpreting Interpreting: Interpreting Dickens' 'Dombey'*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 68–72.
(23) Ibid., p. 17.

من الكلاسيكيات الأمريكية؟"(٢٤). وإجابته تكشف عن قوة التوقعات السردية التقليدية، خصوصًا تلك المرتبطة بنوع من الأدب أصبح سائدًا. مع أواخر القرن التاسع عشر، كانت رواية الحرب الواقعية قد أصبحت نوعًا معروفًا، يعارض الحفاوة السردية بالأفعال البطولية في المعركة. وقد قارن نقادٌ معاصرون رواية كرين برواية *Sebastopol* لتولستوي، ورواية "هزيمة" *Débâcle* لزولا، وظل آخرون يقرأونها وفقًا للنموذج السردي التقليدي، وفيه مدنيٌ لا خبرة له، وقد تعرض لأهوال الحرب، يخسر براءته ويسجل مكسبًا من نوع ما. إن صعوبة تحديد اسم هذا المكسب، هي إشارة من نوع ما إلى أن البناء مستمد من التوقعات النوعية، أكثر مما هو مستمد من الإشارات الواضحة إلى النص نفسه. ويلعب النقاد بتنويعة من التعارضات (البراءة/الخبرة، الجهل/المعرفة بالذات، الجبن/ الشجاعة) ليشرحوا ما يُفترَض أن هنري، بطل كرين، قد أنجزه.

وميلو Mailloux أقل اقتناعًا بمناقشته لتقاليد أخرى، نظرًا لنزوعه إلى تقسيم النقاد في مجموعتين: هؤلاء الذين أساؤوا القراءة لأنهم عرفوا فقط النص "غير المكتمل"، ولم يعرفوا النص "الحقيقي"، وأولئك الذين تمكنوا مع ذلك من التفسير على نحو صحيح، دون أن يروا النص الحقيقي. والواقع أن الخطر في التركيز على نص مفرد، هو أن المرء سيتملص من محاولة تقاليد التفسير، إلى محاولة إقناع قرائه بأن تفسيرًا معينًا هو الصحيح، أو أن التفسيرات الأخرى كلها، ليست سوى إسهامات غير مكتملة، بالنسبة لرأيه هو الشامل. إن مناقشة تفسيرات أخرى، في محاولة للوصول إلى وجهة نظرنا نحن، هي بطبيعة الحال مناقشة تقليدية تمامًا، ومشروع له احترامه، لكنه يقوم على فرضيات مختلفة عن تلك التي تحكم علم علامات القراءة. نحن جميعًا نفترض أن بإمكاننا من حيث المبدأ، أن نحكم بين القراءات؛ فكونك قارئًا خبيرًا بالأدب، يعني بالضبط أن تشعر بنفسك في موقف تقدير قراءات الآخرين، وتقييمها، والإلمام بها، ورفضها. ومهما يكن من أمر، فإن علم علامات القراءة، هو محاولة للعمل انطلاقًا من فرضية مختلفة، مؤداها أن تلك

(24) Stephen Mailloux, '*The Red Badge of Courage* and Interpretive Conventions: Critical Response to a Maimed Text,' *Studies in the Novel*, 1 (1978) p. 49.

القراءات المتعددة هي نتاج لتقاليد تفسيرية يمكن وصفها. وهذا المشروع يعوقه أن يرتد المرء إلى موقف موقع القاضي.

إن هفوة كهذه قد يكون لها نتائج مهمة؛ ففي كتاب "مفاجأ بالخطيئة" *Surprised by Sin* ينتج ستانلي فيش Stanley Fish قراءة جذابة للفردوس المفقود، إذ يؤكد أن النقاد الآخرين يراوحون حول مناطق الغموض التي أريد لها أن تُعاش لا أن تُحلّ؛ فهم يحاولون إزاحة التناقضات التي قُصِدَ منها إرباك القارئ[٢٥]. غير أن دراسات تقاليد القراءة عندما تنتقل إلى التفسير، يجري التأكيد فيها بإصرار على مساءلة وضعيات التقاليد التفسيرية، التي توصف عندئذ بأنها أشكال متنوعة من الخطأ. يمكن بالطبع تقييم هذه الدراسات على هذا النحو، غير أن ذلك منظور مختلف لابد من تمييزه عن برنامج علم علامات القراءة. ولكي نلقي مزيدًا من الضوء على العمليات التي قد يبلورها مشروعٌ كهذا، ولكي نكشف تفصيليًّا عما في إجراءات التفسير من تقاليد مستقرة، يمكن للمرء أن يضرب مثلاً بقصيدةٍ جرى تفسيرها مرارًا، ولكن لم يفكر أحد في أنها صعبة بحيث تقتضي تقنيات تفسيرية مذهلة. وقصيدة "لندن" 'London' لبليك Blake مثالٌ مفيد وممتع في اختلاف النقاد حول قوتها ومعناها، مع اتفاقهم على ما فيها من طاقة.

أتمشى في كل شارع مأجور
قرب مجرى التيمز المأجور
وعلى كل وجه أراه
أمارات ضعف، وأمارات ألم

وفي كل صرخة من كل رجل
في كل صرخة خوف من رضيع
في كل صوت، وفي كل لفتة
أسمع صليل أغلال العقل

(25) Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 2nd edn, Berkeley, University of California Press, 1971. For discussion see Chapter 6.

يا لصرخة منظف المدخنة

ترعب كل كنيسة مسودّة

وتنهيدة جندي بائس

تَسيل دماءً على جدران القصر

غير أنني أسمع عبر الشوارع عند منتصف الليل

كيف كانت لعنة هارلوت الصبية

تفجر دمعة الطفل الرضيع

وتستنزل الوباء على عربة الزفاف"(٢٦).

وما تكشف عنه التفسيرات المختلفة لهذه القصيدة، هو أهمية تقليد "الوحدة" the convention of *unity*. فلو كان لسائح عائد أن يخبرنا بما كان قد رآه وسمعه وهو يتمشى خلال شوارع لندن، ربما كنا فزعنا (أو سعدنا)، لكننا لم نكن لنشعر بهذه الرغبة الغامرة في تحويل تلك الخبرات المتنوعة إلى رؤية موحَّدة. أما قراء القصيدة فيفعلون ذلك. ويبدو أن المهمة الأولى لمن يعلق على القصيدة، هي أن يضع – في خطوط عامة – الخصوصيات التي تعددها القصيدة وتقوم بوصفها. يتحدث إس فوستر دامون S. Foster Damon عن القصيدة بصفتها "غضبًا مركزًا توجهه قوة العقل إلى فساد الحضارة؛ إذ إن (عقلها المصفّد) قد حصر كل متعها في نوبة رعب"(٢٧). وبالنسبة لجيفري كينيز Geoffrey Keynes ، فإن "بليك إنما يكتب عن الحالة العقلية التي ترمز لها المظالم الاجتماعية المرئية كل يوم في لندن"(٢٨). أما بالنسبة لمارك شورر Mark Schorer ، فإن القصيدة موحَّدة بصفتها تأملاً في "البؤس الذي لا شفاء منه"(٢٩). إن تفسيرات القصيدة تُظهر في عمومها، كما يمكن للمرء أن يتوقع، أن القراءة عملية تنطوي على محاولة لضمّ المشاهد والأصوات

(26) William Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press, 1966, p. 216.
(27) S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, London, Dawsons, 1969, p. 283.
(28) Geoffrey Keynes (ed.). *Songs of Innocence and Experience*, London. Rupert Hart-Davis. 1967. plate 46.
(29) Mark Schorer, *William Blake: The Politics of Vision*, New York, Vintage, 1959, p. 212.

المختلفة، وصبّها في واحد من نماذجنا الموحِّدة. والنموذج المستخدم هنا مرارًا وتكرارًا، هو نموذج سلسلة المجازات المرسلة، حيث يجري تفسير مجموعة الأشياء الخاصة وكأنها أمثلة لصنف عام تنتمي جميعها إليه. والنقاد يسمون هذا الصنف بطرق مختلفة - المشكلات الاجتماعية للحياة الحضرية في القرن الثامن عشر، الشرور الناتجة عن قيود العقل المصطنعة، المعاناة الإنسانية العامة - وتكشف تفسيراتهم مع عدم وضوحها، كيف أن المشاهد والأصوات كلها، تتواءم مع الصنف المحدد المشار إليه. والنموذج الموحِّد الآخر الذي يظهر في تفسيرات القصيدة، هو ما يمكن للمرء أن يسميه "نموذج الحقيقة المعكوسة"؛ إذ تكون هناك في البداية رؤية زائفة أو غير ملائمة، ثم يأتي بعد ذلك نقيضها الحقيقي أو الملائم. وبهذا النموذج الأكثر شيوعًا في تفسير قصائد أخرى، يقوم المرء بتوحيد القصيدة من خلال إدراك تحول ما. هنا نأتي إلى المقطع الثالث من القصيدة، وفيه - كما يقول هيثر جيلين Heather Glen -: "خروجٌ على تكرارية الكلمة الافتتاحية للمقاطع، التماثل الذي تجسده كلمات: (كلّ... كلّ... كلّ...). والصيحات والأصوات التي ندركها بصعوبة، تفسح الطريق لمواقف إنسانية ندركها على نحو محدد"(٣٠).

إن تفسيرات قصيدة "لندن" لبليك، تقوم أكثر ما تقوم على نموذج الوحدة الأول، رغم أن النموذج الثاني يقدم بناء دراميًّا كثيراً ما رآه دارسو الأدب متفوقًا. ولكن أيًّا ما يكون النموذج المستخدم، فإن المفسر يستدعي تقاليد إضافية - مثل تفوق الخاص على العام - حتى يوائم بين لغة القصيدة والبناء المقترح. ولابد للقارئ أن يمارس تحولات خيالية على المستويات المختلفة، المرئية والمسموعة، بحيث يربطها بعضها بالبعض الآخر بطريقة تنسجم مع النموذج. ويصبح ما تقوله القصيدة صورًا رمزية تقتضي التفسير.

ويكون تعقد العملية التفسيرية أوضح ما يكون في العمليات التي يجري ممارستها على المقطعين الأخيرين. وحقيقة أن كل ناقد يجد في المقطع الثالث

---

(30) Heather Glen, 'The Poet in Society: Blake and Wordsworth on London,' *Literature and History*, 2 (May 1976) p. 10.

رؤية للبؤس والقمع، يجري اختبارها مرة أخرى بالنسبة لقوة الوحدة كتقليد أدبي، غير أن الطرق المتباينة للوصول إلى هذه الخلاصة طرق جذابة.

وبطبيعة الحال، فإن منظف المدخنة بالنسبة لثقافتنا هو النموذج الأساسي للبريء المقموع. أما هذه الصرخة فيقال إنها "ترعب" الكنيسة. كيف يمكن للمرء أن يشرح الحقيقة القائلة بأنه لا يوجد ناقد يقبل هذا القول على ظاهره، وأن كل ناقد يجد طريقة للالتفاف حول هذا القول؟ وإذا كان هذا الكلام على حرفيته غير مقبول، فالمسألة ليست لها علاقة باللغة والأفكار عمومًا، وإنما لها علاقة فقط بتقاليد البناء الأدبي. ويمكن للمرء أن يبين فقط لماذا تُفسَّر كلمة "ترعب" كما هي، وذلك من خلال تخمين التقاليد الفاعلة هنا. أولاً، يبدو أننا لا نملك نموذجًا للوحدة يمكن أن يسمح في هذه النقطة، بملاحظة عن عصف مؤسسي، لا يحمله المقطع الرابع، ولا يجري إنكاره بوضوح. أي تطور من هذه التطورات قد يعطينا بنية جديدة، ولكن غياب تقليد الوحدة ينفي أية قراءة حرفية "للرعب". ثانيًا، التوازي بين (صرخة- منظف- كنيسة) و (جندي - تنهيدة - قصر) يشغل التقليد القائل بأن توازي التعبيرات يخلق توازيًا في الفكر؛ فالبنية تستدعي الكنيسة والقصر معًا، بطريقة توجب إما أن يكونا متعارضين في دورهما (وهذا ما تنفيه - كما أشرت من قبل - متطلبات الوحدة في هذه النقطة)، أو متساويين في هذا الدور. وهكذا، فإن الوحدة تعطي القارئ هدفًا يحكم تفسيره للمقطع الثالث: اعثر - في الحالتين- على علاقة مشتركة بين المؤسسة والفرد.

وما إن يحصل على هذا الهدف، تكون النتائج متوقعة؛ فالكنيسة ستكون قامعة لمنظف المدخنة، كما سيكون القصر قامعًا للجندي. يقول إ.د. هيرش Hirsch: "من دون كنيسة تبقي على الظلم الاجتماعي من خلال وعود السماء، لن يكون هناك منظفون للمداخن"(٣١)، أو كما قال كينيس Keynes: "إن منظف الكنيسة الذي يبكي ويبكي، إنما يُستدعى لبيان الشرور الاجتماعية التي تتغاضى عنها

(31) E. D. Hirsch, *Innocence and Experience*, New Haven, Yale University Press, 1964, p. 94.

الكنيسة"[٣٢]. يميل النقاد جميعًا إلى هذه الخلاصة التي تقتضيها تقاليد التفسير المتماسك، غير أن خطوات التفسير التي يوائمون بها بين تفاصيل اللغة وهذه البنية، خطوات مدهشة في تنوعها. إن دي. جي. جيلهام D. G. Gillham يقف وحده في تفسيره الأولي لِلــ"رعب"؛ إذ يقول: "ترتِعب الكنيسة، من سوء حال منظف المدخنة"، لكنه حين يدرك عدم مواءمة هذه القراءة للبنية الأوسع، يحكي لنا بنعومة قصة عن الكنائس، تحيِّد "الرعب" وتعيدنا إلى الخلاصة التي تتطلبها الوحدة:"إن الكنيسة ترتعب... لكن ليس لديها ما تفعله في هذا الصدد؛ فلا علاج يمكن تقديمه هنا، لأن المؤسسات بطبيعتها محافظة"[٣٣]. وهكذا، فإن الطابع المحافظ المتأصل في المؤسسة المتعاطفة، يجعلها مؤثرة على المعارضين.

والحل الأكثر ابتكارًا وجاذبية هو ما يقدمه برنارد بلاكستون Bernard Blackstone:

> **"موجود هناك، العذر، فأنت، وزير الدين، مسئول عن تعذيب الطفل الذي لم تنطق كلمة واحدة احتجاجًا على استغلاله. إن تكثيف الفكرة بالغ الذكاء؛ فجدران الكنيسة نفسها ترتعب لبؤس لا يأبه له رجال الدين"[٣٤].**

فهذا الناقد – مستغلا غموض موقف الكنيسة – يقرأ البيت في علاقته بالموضوع، بحيث يمكن فهم البيت وكأنه بمثابة تحول؛ إذ حين يتحرك الحجر نفسه، يكون البؤس في أقصى صوره. ولكن لأن التوازي ما يزال يقتضي وجود قامع ما، فإن هذا الدور يعزى لمدلول الكنيسة الآخر، أي لرجل الدين.

وهناك طريقة أخرى لتحويل معنى "الرعب" بأن نقول إنها مبنية على المفارقة، وهذه عملية تفسيرية أساسية، وسيلة قوية لجعل ما يبدو منحرفًا وكأنه متوافق مع متطلبات وتقاليد بنيوية متعددة. وعلى هذا النحو يتناول هازارد أدامز

---

(32) Keynes (ed.), *Songs of Innocence and Experience*, plate 46.
(33) D. G. Gillham, *Blake's Contrary States*, Cambridge University Press, 1966, p. 12.
(34) Bernard Blackstone, *English Blake*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, p. 314.

Hazard Adams "الرعب" إشارة ساخرة لموقف الكنيسة المنافق؛ فالكنيسة من جديد رمز للقناعة والعمى، يزلزلها ما تلاحظه من أوضاع، ولكن رد فعلها التاريخي قائم بوضوح على النفاق"[٣٥]. وكما يتضح من هذا المثل، فإن على المرء أن يفكر في المفارقة، لا باعتبارها مجرد تكنيك متاح للمؤلفين، وإنما باعتبارها مجازًا أو عملية تفسيرية متاحة للقراء وقتما يصادفون مشكلات قد تساعد المفارقة في حلها.

ومهما يكن من أمر، فإن استراتيجية أكثر شيوعًا في هذه الحالة المحددة، تقوم على تقليد مخصوص يسمح بالتوريات أو الاضطراب المعجمي حين يسهمان في عملية السبك، ولا يضعان مكانه قراءة حرفية فاسدة. ويؤكد هارولد بلوم Harold Bloom في كتابه "شراكة الرؤية" *The Visionary Company* أن الصرخة "ترعب" بمعنى "أنها تجعل الكنيسة ضعيفة، ومن ثم فإنها تجعل الكنيسة وكأنها ضريح مبيض"[٣٦]. ويختلف نقاد آخرون – وهم يسعون في اتجاه هذه النتيجة نفسها – حول طريقة التصوير؛ فـ"ترتعب" يعني أن تلقي بظلال على شيء، أو أن تسوّده لا أن تبيّضه. وكما يقول مارتن برايس Martin Price[٣٧]، فإن الكنيسة "مسودّة بجريرة اللامبالاة، وليس من السخام". أن ترتعب هنا يعني أن تسودّ. هكذا يقول توماس إدواردز Thomas Edwards، مؤكدًا أن "الكنيسة نفسها ليست مرعوبة"[٣٨]. وهذه القراءة التي تلعب بالسخام المجازي الموجود في الذنب، يؤكدها من غير شك أن منظفي المداخن يفترض أن يزيلوا السخام لا أن ينشروه. والملاحظ الذي لا يعرف شيئًا عن الأدب، قد يتوقع من هذه الحقيقة أن تعمل ضد القراءة؛ فمن الملائم مجازيًّا بالنسبة للمنظفين أن ينظفوا الكنيسة، فوظيفتهم هي إزالة السخام الفعلي، ولكن من الغريب أن يكون لدينا كلمة "ترتعب" بمعنى "توسّخ". هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن كلام كهذا. هو كلام يشي فحسب بمدى خصوصية لغة

(35) Hazard Adams, *William Blake: A Reading of the Shorter Poems*, Seattle, University of Washington Press, 1963, p. 282.
(36) Harold Bloom, *The Visionary Company*, New York, Doubleday, 1961, p. 42.
(37) Martin Price, *To the Palace of Wisdom*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964, p. 401.
(38) Thomas Edwards, *Imagination and Power*, London, Chatto & Windus, 1971, p. 143.

الأدب. هذه حقيقة خاصة بتقاليد التفسير الأدبي: أن مثل هذه الانتكاسات والتناقضات تعمل في القصيدة وكأنها نوع من البرهان، إعلان عن كثافة المنطق والدلالة. وكما نرى هنا فإن تقاليد التفسير تترك لنا القيام بأفعال جذرية تمامًا خاصة بالتحويل الدلالي، فهي تحول السواد والسخام من المداخن إلى المنظفين إلى الكنائس إلى معناه الأخلاقي.

والنقاد الذين اقتبست أقوالهم للتو، قد يختلفون حول معنى الأبيات، لكنهم جميعًا يتبعون تقليد الوحدة ويقومون بالعمليات التفسيرية، ليملأوا بطرق مختلفة بنية ما، افترضوها هم جميعًا. وكما أكدت من قبل، فإن العمليات التفسيرية أو التحولات الدلالية التي يوظفونها، ليست بأي معنى أفعالاً شخصية ولا فقهية من أفعال التداعي الحر. إنها استراتيجيات شكلية شائعة وقابلة للاتفاق.

وما أريد أن أؤكده هنا هو العمليات التفسيرية الفاعلة في إنتاج تفسيرات معتادة تمامًا. إن من الصعب غالبًا فهم ما نوعية الخطوات التي تقود من النص إلى التفسير، غير أن ذلك لا يعني بحال أن هذه الخطوات خطوات مميزة أو حتى فائقة. إن القصيدة تخبرنا مثلاً، أن"تنهيدة جندي بائس/ تسيل دماءً على جدران القصر"، وقد يكون من الصعب أن نشرح ما الصور، وما الخطوات التفسيرية والتحولات الدلالية، التي يجرى توظيفها عندما يحوّل قارئٌ ما هذه العبارة إلى شيء من قبيل: "إن يأس الجندي وألمه، يصِمُ الناسَ والمؤسسات التي دافع عنها، بجريرة التسبب في الألم". لكن ليس مهمًّا مدى صعوبة الكشف عن العمليات التفسيرية التي تستند إليها قراءته؛ فنحن نعترف بأنها ليست خطوات نمطية عندما ندرك أن فحوى القصيدة يمكن أن يشير إلى ذلك بوضوح. ونحن في التسليم بمعقولية هذا التفسير، إنما ننظر إلى الاستراتيجيات التفسيرية التي يصعب علينا تفسيرها، وكأنها عمليات عامة ومتكررة. إن المهمة الأولى لدراسة القراءة، هي وصف العمليات المسئولة عن التفسيرات التي نجدها معقولة. وأسئلة من قبيل إلى أي مدى يؤدي القراء الأفراد العمليات نفسها، أو إلى أي حد تكون هذه العمليات

مقصورة على جماعة محدودة من النقاد المحترفين، هي أسئلة لا يمكن الإجابة عنها في واقع الأمر، إلى أن نكون أقدر على وصف العمليات التي نحن بصددها.

ويتكشف التعقيد الكامل لهذه العمليات عند قراءة المقطع الأخير من قصيدة "لندن"؛ إذ يتطلب الأمر بعض الخيال لنرى "كيف كانت لعنة هارلوت الصبية، تفجر دمعة الطفل الرضيع، وتستنزل الوباء على عربة الزفاف"، غير أن هذه الصعوبة لا تشرح بذاتها مساحة العمل التفسيري التي قام بها النقاد والقراء في شرح هذا المقطع. وسيكون معقولاً على الأقل بعد كل هذا، أن نقول بأن الراوي يسمع أولاً هارلوت الشابة تدفع طفلها إلى البكاء، ثم بعد ذلك تصرخ في عربة الزفاف، لاعنة مؤسسة الزواج. ولكن هؤلاء الذين يحاولون تفسير هذه القصيدة ليسوا معنيين بقراءات كهذه؛ فميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre، الذي نعرض لعلم علامات الشعر عنده في الفصل القادم، سيقول بأن المحاولة الأولية، أي القراءة القائمة على المحاكاة، والتي تمثلها إعادة الصياغة هذه بشكل فظ، تنهار (فما "عربة الزفاف"، وكيف للعنة هارلوت أن تستنزل الوباء؟)، ولابد للقارئ أن يستأنف بقراءة ثانية يجري فيها تفسير المكونات وكأنها تحولات في الأشكال الأدبية والتفسيرية. إنه لصحيح على الأقل أن المحددات الأساسية لتفسيرات هذا المقطع الختامي المختلفة، هي أولاً تقليد تفسيري، ثم يأتي بعدها التفاعل بين تقليد النمذجة الشكلية، والصور أو المنظومة الوصفية.

تتطلب التقاليد البنائية أن يفضي المقطع الأخير إلى ختام، مما ينتج عنه خلاصة ملائمة. وهناك بالطبع طرق متعددة يمكن أن يتم بها ذلك، ولكن في قصيدة منظمة وكأنها سلسلة من التصورات يميل الناقد إلى قراءة المقطع الأخير وكأنه ذروة الرؤية، أكثر لحظاتها تكثيفًا ونمطية(٣٩). وهذا يفضي إلى مزاعم واسعة. فهارلوت – كما يقول إدواردز Edwards – "تفجر مشاهد الأطفال الأبرياء.. وتهدم الاحتمالات الصحية للزواج"؛ ذلك أن وجودها هو محاكاة ساخرة فظة

(39) See Barbara H. Smith's excellent *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, 1968.

للتبادلية المقدسة في الحب[٤٠]. ومؤسسة الزواج بالنسبة لآخرين هي أصفاد، وهارلوت واحدة من ضحاياها. "لو لم يكن هناك زواج لما كانت هناك رغبات مشبعة، ولما كان هناك بالتالي أمثال هارلوت. إنه الزواج إذن يدفن نفسه، وليست هارلوت الصغيرة التي تستنزل الوباء وتدفن الزواج[٤١].

وهذه القراءات المختلفة تبدو ناتجة عن اختيار من بين استراتيجيات تفسيرية؛ فالمرء – لكي يحاول إنتاج وحدة تفسيرية – قد يتبع التوازي الذي يربط بين المنظف والجندي وهارلوت: الراوي يسمع صرخة المنظِّف، والجندي يتنهد، وهارلوت تستنزل البلاء. هذا التوازي المقطعي الملحاح، يضعهم جميعًا في صورة الضحايا. ولعنة هارلوت تصير صرختَها المميزة، إنه – كما تقول لنا القصيدة – مثالٌ آخر على الأغلال التي تحاصر العقل.

هذا التوازي يجعل من هارلوت ضحية، مع أنها تفجر دمعة الطفل الرضيع وتستنزل الوباء على عربة الزفاف، والناقد الذي يتبع التقليد القائل بأن توازي التعبيرات يولد توازي الأفكار، يجد الشجاعة ويتأمل ما إذا كان الطفل الرضيع والعربة يجب ألا يأخذا مكانهما في سلسلة المؤسسات التي تصمها صرخات الضحايا. لم أجد ناقدًا يقرأ "الطفل الرضيع" على أنه صورة لمؤسسة قمعية (بعيدًا عن هذه السلسلة يصير الرضيع ضحية إضافية)، غير أن عربة الزفاف تخضع لتحولات تفسيرية متعددة؛ إذ يجري قراءتها عمومًا على أنها صورة مركبة مزدوجة تجمع نوعين من الكناية: الأول أن عربة الزفاف تعد كناية عن مؤسسة الزواج نفسها، تمامًا كما أن التاج قد يعد كناية عن مؤسسة الملكية، والثاني أن العربة تصير نعشًا للزواج، عبر كناية تضع النتيجة أمام السبب. يجري التعامل مع العربة وكأنها نعش، حتى قبل أن تنزل عليها اللعنة. تصير العربة محلا للعنة، تمامًا كما أن القصر، في صورة أقل تركيبًا، عليه آثار دماء من آهات الجندي، وكما أن الكنيسة اسودَّت من صراخ المنظِّف. وبطبيعة الحال، فإن المفسرين لا

(40) Edwards, *Imagination and Power*, p. 132.
(41) Hirsch, *Innocence and Experience*, p. 265.

يكشفون عن خطواتهم التفسيرية على هذا النحو من التفصيل، غير أن عمليات من هذا النوع لابد أن تخضع لنوع التعليل لما تتوصل إليه من استخلاصات: أن الزواج، مثل الكنيسة والقصر، مؤسسة قمعية، وأن صرخة هارلوت في هذا المقطع الأخير، في استنزالها للعنة على عربة الزواج، تدين المؤسسة الخيرية التي تقصيها وتستغلها. من دون الزواج – كما يقول هيرش Hirsch – لا وجود لأمثال هارلوت. إنها لعنة الزواج (الزواج الذي هو مؤسسة أهم ما يميزها هو إدانة المقموع) التي يتولد عنها الوباء.

ويرفض نقاد آخرون هذا الرأي، ويصلون إلى خلاصة مفادها أن هارلوت نفسها إن هي إلا صورة مجازية لنظام اجتماعي يقضي على مستقبل الأطفال الأبرياء ويدمر الزواج؛ فما التقاليد والعمليات التي أفضت بهم إلى هذه الخلاصة المختلفة كليًّا؟ يبدو أنهم – وبدلاً من اتباع توازي المقاطع الذي يضع هارلوت بين الضحايا – يسلمون بحضور التقليد الثقافي الذي يربط بين "البراءة" والأطفال حديثي الولادة، خصوصًا ذلك الطفل الرضيع الذي تُستدعَى "دمعته". وفي السياق الذي يوضَع فيه القامعون في مواجهة الضحايا، هناك تقاليد ثقافية قوية تدفعنا إلى وضع المولود الجديد في ناحية الضحايا الأبرياء. ولكن لو أن المرء – مع التسليم بوجود المنظومة الوصفية التي تربط الأطفال الرضع بالبراءة – جعلهم الضحايا الأساسيين، عندئذ سينتهي التوازي الذي يربط "دمعة الرضيع" بـ"عربة الزواج"، تمامًا كما تصيب لعنة هارلوت بالانفجار والوصم، كل هذا سينتهي بالمرء إلى القيام بعمليات تفسيرية مختلفة لـ"عربة الزواج". إن التحول من العربة إلى النعش، لم يعد من الممكن التعامل معه على أنه علامة إدانة، مثل تسويد الكنيسة أو الدماء على جدران القصر. وتصبح الإشارة إلى الموت هي قلب الصورة المجازية؛ ففي أكثر التفسيرات شيوعًا، تقوم هارلوت بمحو المسافة بين عربة الزفاف والنعش، من خلال نشر مرض تناسلي، وجعل الموت نتيجة حتمية للزواج. إن لعنتها إذن ليست – كما هو الحال في المجموعة الأخرى من القراءات – صرخة مميزة، مثل "نحيب" المنظف وتنهيدة الجندي، بل هي صورة مجازية لمرض محدد. غير أن

نقادًا كثيرين، وهم يجعلون الفاتنات والمتزوجين حديثًا هم الضحايا الأساسيين، يجدون هذا التفسير أضيق وأحكم من أن يتحول إلى ذروة (غير أنني أسمع عبر الشوارع عند منتصف الليل ..) لقصيدة تؤكد ما فيها من عمومية. إنهم يوسعون الرؤية من خلال التوسيع القائم على المجاز المرسل؛ إذ لا تكون لعنة هارلوت هنا أكثر من صورة مجازية للمرض التناسلي الذي "يفجّر.. ويصم"(٤٢). هارلوت مجاز مرسل للنظام الاجتماعي المستغِل التي هي جزء منه، استفزازيٌّ ومتوهج؛ فالفاتنات والمتزوجات حديثًا، تمثلن الاحتمالات العامة للبراءة والحب، وهن يوصمن ليس فقط بالمرض أو بوجود الدعارة، بل بالظلم الاجتماعي والعلاقات الاستغلالية بمجتمع يقوم على الصفقات والامتيازات.

وسواء أصر المرء على التوازي الذي يجعل هارلوت الضحية الأساسية، أو أصر على التقاليد التي تجعل الطفل الرضيع هو الضحية، فإن الإجراء التفسيري الناتج عن ذلك هو حركةٌ من الجزء إلى الكل، تجعل القصيدةَ تصريحًا سياسيًّا. يختلف القراء حول ما تشير إليه القصيدة: "الخطايا التي وضعها الإنجليز على عاتقهم: الملوك، والكهنة، ونعش الزواج... كل ويلات "لندن" منسوبة لتلك المؤسسات المصطنعة. العقل الذي قلّصت أغلاله كل متعة طبيعية وحولتها إلى عذاب رهيب"(٤٣). غير أن عددًا محدودًا من العمليات التفسيرية الشكلية تعطي القراء الأبنية التي يلمّعونها بخطابهم المرجعي والأخلاقي الخاص.

ولابد للمرء أن يؤكد أن هذه المحاولة لتوضيح العمليات التفسيرية التي تقف وراء ملاحظات النقاد حول قصيدة "لندن"، ليست تفسيرًا للقصيدة بعلم العلامات. إنها محاولةُ للكشف عن الأسس التي يجري عليها إنتاج تفسيرات كتلك التي قدمنا نماذج نقدية منها، محاولةٌ للكشف عن التقاليد والإجراءات التفسيرية التي تمكّن النقاد من القيام بالاستنتاجات والوصول إلى التصريحات التي صاغوها. وبطبيعة

---

(42) Adams, *William Blake*, p. 285.

(43) Kenneth R. Johnson, 'Blake's Cities: Romantic Forms of Urban Renewal,' in *Blake's Visionary Forms Dramatic*, ed. D. Erdman and John Grant. Princeton University Press, 1970, p. 417; Hirsch, *Innocence and Experience*, pp. 93–4; Damon, *William Blake*, p. 283.

الحال، فإن القراء وهم يلتقون بهذا النوعية من العروض، سيميلون إلى تفضيل بعض العمليات على بعض. صحيح أن العرض نفسه قد يلقي ضوءًا مجبوبًا على بعض العمليات، ولكن ذلك لا يعني منحنا الأمل – عبر نوع ما من التحليل السيميوطيقي – في تحديد ما تعنيه كلمة " ترعب" في الحقيقة، أو كيف تفسَّر شخصية هارلوت. وفي مجموعة القراءات يمكن ملاحظة إجراءات متعددة، بعضها أكثر شيوعًا من الأخرى، بعضها يضمن مزيدًا من الأهمية للخصائص الدلالية في المفردات المعجمية، وبعضها يؤكد أهمية أبنية السياق الذي تقع فيه المفردات، ويظل بعضها الآخر يؤكد أهمية احتمالات الجناس والتنافر الدلالي. وفي لحظة معينة، أو في إطار جماعة تفسيرية محددة، سيكون بعض هذه الإجراءات أسهل قبولاً من البعض الآخر. وكل تفسير يوظِّف طرق التحول البلاغي، ويترسّم تقاليد البناء الأدبي، أو الموضوع، أو الأنظمة الوصفية، وحتى بالنسبة لأكثر القراءات غرابة، قد يأمل المرء في تحديد أساس ما، لكنه لا يستطيع أن يحكم بغرابة هذا الأساس، إلا بالقياس إلى معيار ما. وهذه المعايير متاحة بسهولة في المواقف التعليمية، ومع ذلك تظل موضع شك. "يجب أن تنظر في تلك الكلمة"، هذا ما نقوله لطالب يبدو تفسيره منطويًا على سوء فهم معين، غير أن القاموس ليس معيارًا نحكم به في الحالات التي تكون فيها أهمية المعنى القاموسي موضع شك، ويزعم النقاد أن اعتبارات أخرى لها الأولوية. لا يمكن للمرء أن يقرر صحة القراءة إلا بالقياس إلى معيار ما، ومثل هذه المعايير تفرضها تمامًا نوعياتٌ مختلفة من السلطة الثقافية.

وهذه المناقشة لا تشير إلى قراءة سيميوطيقة ما، وإنما سعت إلى توضيح أن التفسير نشاطٌ تحيط به التقاليد، ويترسّم سلسلةً من العمليات التي يمكن توصيفها، ولو أن مفرداتنا البلاغية تحتاج إلى مزيد من التطوير، إذا كنا نريد لتوصيفاتنا أن تصل إلى نوع من الدقة التي يجب أن نتوخاها. الأهم من هذا كله، أن المثال الذي طرحناه يكشف عن وضعية الخلاف التفسيري في دراسة القراءة. وفي مواجهة أي شخص يقول بأن علم علامات القراءة أمر مستحيل، لأنه لا يوجد شخصان يقرآن

أو يفسران بالطريقة نفسها، يمكن للمرء أن يرد بأن هؤلاء القراء حتى وهم يصلون إلى نتائج مختلفة بشأن دلالة بيت ما، أو مقطع ما، أو قصيدة ما، فإنهم يوظفون تقاليد تفسيرية يمكن تحديدها، بما يجعل العلاقة بين عباراتهم التفسيرية أكثر تناغمًا.

وفي الأغلب الأعم، من المهم أن نؤكد أننا إذا كنا نريد فهم طبيعة الأدب، وطبيعة مغامراتنا في اللغة، سيكون علينا إدراك أن "انفتاح" الأعمال الأدبية و"غموضها"، ليس ناتجًا عن الضبابية، ولا عن رغبة كل قارئ في إسقاط نفسه على العمل، بل ناتج عن قابلية كل صورة أن تُفَسَّر بالعكس. إن أي صورة يمكن قراءتها مرجعيًّا أو بلاغيًّا. إن عبارة "حبي وردة، وردة حمراء" تقول لنا – من الوجهة المرجعية– عن صفات مرغوبة تملكها المحبوبة. أما إذا قرأناها بلاغيًّا، في خصائصها التصويرية، فإنها تشير إلى رغبة في رؤية المحبوبة بينما لا ترغب هي؛ لأنها وردة. "الشارع المأجور" في المقطع الأول من قصيدة "لندن" يخبرنا من الوجهة المرجعية عن مدينة لها نظامها، شوارعها مليئة بالمؤسسات المأجورة. أما من الوجهة البلاغية فهذه مبالغة؛ فأن تقول بأنه حتى الشوارع لها مؤجروها الملكيون، فهذه صورة قائمة على المبالغة والمفارقة. ويمكن للمرء بطبيعة الحال، أن يستمر في قراءة هذه المفارقة على نحو مرجعي، أي باعتبارها إيحاء بأن كثيرين جدا من المستأجرين يستعبدون الناس؛ فلندنْ مقيدة إلى درجة أنه حتى الشوارع لكي توجد تحتاج إلى مستأجرين. غير أن المرء يمكنه أيضًا أن يقلب هذه الصورة، ويقرأ المفارقة في التصوير، فيقول بأن القيام برؤية الشوارع وكأنها مستأجرة هو مثال على نوع آخر من الاستعباد، استعباد لخيال المرء نفسه. وهذه القراءات الأربعة تتولد عن عمليتين أساسيتين، تؤلفان معًا إمكانية لقراءة الصورة.

وعلى المستوى الأوسع، فإن الحركة التكرارية في المقاطع الافتتاحية من قصيدة "لندن"على سبيل المثال، يمكن أن تخبرنا من الوجهة المرجعية عن قوة البصيرة لنتصور البؤس العام وراء تنويعة من المظاهر الخارجية. و"الشاعر وحده من يسمع ما في كل صرخة، ويرى كيف تبدو وكيف تفعل، باختصار هو من

يعرف معناها". هذا ما يقوله مارتن برايس Martin Price(٤٤). أما من الوجهة البلاغية، فأن نسمع صليل الأصفاد في كل صرخة لكل شخص، وأن نربط من خلال صورة التكرار كل المظاهر وكل الأصوات، يعني هذا في حد ذاته هاجسًا، أغلالاً يصورها العقل، فالشاعر ذو البصيرة هو من يتصور الخطر دومًا. وهذا النوع من قلب الصورة حاضر في احتمالات القراءة، في احتمالات اللغة الأدبية كما نعرفها. والقراءات العكسية، النقيضة حتى، المتولدة بهذه الطريقة، لا تعتمد على "آراء" مسبقة للذات الشاعرة، بل على عمليات شكلية يتألف منها نشاط التفسير. والقراءات المتضادة التي تتخذ الموقف نفسه من بعضها البعض، يمكن إنتاجها بالنسبة لمعظم النصوص؛ فالحركة التفسيرية التي تتناول متوالية لغوية ما وكأنها صورة، تفتح احتمالاً لسلسلة من التكشفات، وهو ما ينتج عنه قراءات أخرى. ومحتوى هذه القراءات سيختلف تبعًا لطبيعة النص، أما خصائصها الشكلية فستكون نتاجًا لعمليات قرائية قابلة للتعريف. ولكي نفهم خلافات التفسير، لكي نفهم غموض المعنى الأدبي أو انفتاحيته، علينا أن ندرس عملية القراءة. ولا يقدم مجال آخر من مجالات النقد الأدبي مثل هذا البرنامج المثير القيم. ولمزيد من البحث في احتمالاته يمكننا الآن أن ننتقل إلى إسهام حديث، طموح ومؤثر، هو إسهام ميكائيل ريفاتير في كتابه "علم علامات الشعر" Michael Riffaterre's *Semiotics of Poetry*.

---

(44) Price, *To the Palace of Wisdom*, p. 401.

الفصل الرابع

ريفاتير وعلم علامات الشعر

كتاب ميكائيل ريفاتير "علم علامات الشعر" Michael Riffaterre's *Semiotics of Poetry*، عملٌ طَموح من أعمال النظرية الأدبية، يقترح توصيفًا متماسكًا، وبسيطًا نسبيًّا، لبناء المعنى في القصيدة (ص ١)[1]. وكان عمله الأقدم في الأسلوبيات البنيوية، قد تناول المعنى وكأنه وظيفة تؤديها افتراضاتُ القارئ المسبقة وتوقعاته. وهي توقعات ذات علاقة باحتمالات الحدوث التي يؤسس لها "السياقُ الأوسع" للعمل والنوع، ويؤسس لها "السياقُ الأوسع" للعبارات المجاورة[2]. إن التوجه الإحصائي الذي كان حاضرًا أحيانًا في عمله الأول، قد جرى التخلي عنه الآن، أما دراسة المعنى فلا يزال ينظر إليها وكأنها دراسة للقراءة، وعلم علامات الشعر هو في جوهره بحثٌ في الطريقة التي يشغّل بها القراءُ معنى النص، أو يصنعونه. يقول (ص ١-٢):

> **الظاهرةُ الأدبية جدلٌ بين النص والقارئ. وإذا كنا نريد أن نصوغ القواعد الحاكمة لهذا الجدل، فسيكون علينا أن نعرف أن ما نقوم بتوصيفه، إنما هو أمرٌ يتصوره القارئ، سيكون علينا أن نعرف ما إذا كان القارئ مضطرًا على الدوام أن يرى ما يراه، أو ما إذا كانت لديه حريةٌ ما، وسيكون علينا أن نعرف كيف يتكوَّن تصوُّرُ القارئ.**

(1) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978. References for all quotations from this book will be identified by page numbers in the text.
(2) Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971. For discussion see my review in the *Journal of Linguistics*, 8:1 (February 1972) pp. 177–83.

تلك متطلبات قاسية لكنها مهمة. إن نظريةً تحاول أن ترقى لمثل هذه المعايير، سيكون لديها أشياء مهمة لتقولها عن القراءة. ويبدأ ريفاتير ببديهيتين: أن الدلالة الشعرية غير مباشرة؛ إذ "تقول القصيدة شيئًا وتعني آخر" (ص ١)، وأن وحدة المعنى في الشعر "هي الكينونة المنتهية المغلقة للنص"(P.ix). وهو لا يدافع عن هذه الفرضية الثانية، التي هي حجر الأساس في هذه النظرية، وإنما يتبع موروثًا طويلاً وراسخًا يزعم بأن الوحدةَ شرطٌ للشعر، وأن "الخاصيةَ المميزة للقصيدة هي وحدتُها"(ص ٢). إن قراءة قصيدة معينة هي سعي وراء وحدتها، ولا يمكن تحقيق الوحدة أو تصوُّرها إلا عندما يتحاشى القارئ المعنى المرجعي أو التمثيلي الواضح في الخطاب، ويتتبع الخاصية أو العامل الموحِّد الذي تعبر عنه العلامات المختلفة في القصيدة على نحو غير مباشر.

هناك إذن مرحلتان للقراءة: القراءة الاستهلالية أو "الاستكشافية"، حيث يستوعب القراء العلامات اللغوية بطريقة مرجعية محددة؛ إذ يفترضون أن القصيدة تمثيلٌ لفعل، أو قولٌ عن أشياء ومواقف. غير أنهم يواجهون صعوبات، أو يواجهون ما يسميه ريفاتير "شذوذات نحوية"، فبعض العلامات يعطي نتائج محيرة أو متناقضة حين يجري تفسيره مرجعيًّا. وعلاوة على ذلك، فإن نتائج هذه القراءة الاستكشافية تكون غير مرضية لسببين آخرين إضافيين. يكشف النص بوضوح عن نماذج بارزة، من نوع عروضي أو صوتي أو بلاغي، لا يمكن تفسيرها على نحو مرجعي، وهذه النماذج تفرض نفسها على وعي القارئ بصفتها علامات لابد من تفسيرها، غير أنه لا يمكن تناولها في مستوى آخر. كما أن القصيدة على المستوى المحاكاتي، هي سلسلة من التمثيلات، إذ تقول شيئًا في البداية ثم بعدها تقول شيئًا آخر. ولكن حيث إن القراء كما يقول ريفاتير يعرفون أن الخاصية المميزة للقصيدة هي وحدتها، فإن عليهم إذا أرادوا أن يفسروا النص تفسيرًا صحيحًا، أن يمضوا وراء مستوى آخر يمكن عنده إدراك تلك الوحدة، ويصبح النص به كلاً واحدًا.

وهذه الصعوبات تفضي إلى مرحلة ثانية ، مرحلة القراءة "الاستعادية" أو "التأويلية"، وفيها تصبح العوائق التي ظهرت عند محاولة القراءة القائمة على المحاكاة، مفاتيحَ لقراءة جديدة، تصبح "المرشد إلى السمطقة semiosis، المفتاح إلى الدلالة في المنظومة الأعلى"(ص ٦). وها هو وصف ريفاتير لهذه العملية(ص ٤):

"إن الشذوذات التي ألقينا عليها الضوء في المستوى القائم على المحاكاة، إنما تتكامل في الحقيقة مع منظومة أخرى؛ فما إن يستوعب القارئ ما بينها من عناصر مشتركة، ما إن يصبح واعيًا بأن هذه السمة المشتركة تؤلف من هذه الشذوذات نموذجًا، وأن هذا النموذج يغير من معنى القصائد، فإن وظيفة الشذوذات تتغير طبيعتها، وتكتسب دلالتها بوصفها مكونات لشبكة مختلفة من العلاقات. وهذا التحول في العلامات من مستوى خطابي إلى آخر، هذا الانقلاب مما كان تركيبةً دالة للنص في مستوى أدنى، إلى وحدة دالة، صار الآن عنصرًا في منظومة أكثر تطورًا، وفي مستوى من النص أعلى. هذا التحول في الوظيفة هو المجال الملائم لعلم العلامات. وكل ما له علاقة بهذا التكامل في العلامات، من المستوى القائم على المحاكاة إلى مستوى من الدلالة أعلى، هو تجلٍّ لعملية السمطقة".

كل هذه العناصر التي تتأبى على القراءة المباشرة القائمة على المحاكاة، بما في ذلك التعبيرات التي يدرك القراء أنها تتطلب تفسيرًا استعاريًّا، يقال إن بينها قاسمًا مشتركًا، يجعلها تظهر عند القراءة الثانية أو الاستعادية، وكأنها "تنويعات على القالب البنيوي نفسه". إن مفهوم الوحدة العلاماتية من أكثر الخصائص وضوحًا في نظرية ريفاتير؛ فكل شيء في القصيدة – عند هذا المستوى الأعلى من مستويات الدلالة – هو تنويعة على كلمة أو جملة أصلية؛ "فالقصيدة ... ناتجة عن التحول من (كلمة) أو (جملة) إلى نص" (ص ١٦٤). والجمل التي تبدو وكأنما تقدم تصريحات عن العالم، يجب – إذا جرى تفسير القصيدة على أنها وحدة – أن ينظر إليها وكأنها تنويعات على هذه النواة أو القالب، الذي هو بنية لفظية أخرى. وكما يقول ريفاتير (ص ١٩):

"القصيدة ناتجة عن تحول **القالب** the *matrix*، وهو جملة جرفية وفي حدها الأدنى، إلى إسهاب أطول ومعقد وغير حرفي. القالب افتراضي، كونه مجرد تحقق نحوي ومعجمي لبنية ما. قد يجري اختزال القالب إلى كلمة واحدة، حيث لا يتضح إعراب الكلمة في النص. إنها تتحقق دائمًا في تنويعات متلاحقة؛ فصورة هذه التنويعات يحكمها التحقق الأول المبدئي، يحكمها النموذج. إن القالب، والنموذج، والنص تنويعات على البنية نفسها".

إن توسع قالب ما، أو تحويله إلى نص، يؤدي إلى سلسلة من العلامات التمثيلية الواضحة، بعضها "علامات شعرية". إن كلمة أو عبارة ما، يجري إضفاء الطابع الشعري عليها، وتأخذ في لعب دورها وكأنها علامة شعرية " حين تشير إلى مجموعة كلمات موجودة سلفًا(ص ٢٣). ومجموعة الكلمات الموجودة سلفًا هذه يسميها ريفاتير "هايبوجرام" *hypogram*. والهايبوجرام قد يكون كليشيهًا، أو اقتباسًا، أو مجموعة من التداعيات التقليدية التي يسميها ريفاتير "منظومة وصفية" أو تركيبة تيمية. وعلى أية حال، فإن الهايبوجرام لا يقع في النص نفسه، وإنما هو نتاج ممارسة سيميوطيقية أو أدبية سابقة، وفي استيعاب دلالة علامة ما على هذه العبارة أو التركيبة المسبقة، يدرك القارئ العلامة بصفتها علامة "شعرية". إن العلامة التي تبدو قائمة على المحاكاة ينظر إليها وكأنها تحول في الخطاب الشعري الماضي. ولكن لكي "يجري تشغيل الشعرية في النص، فإن إشارة العلامة إلى هايبوجرام ما، يجب أيضًا أن تكون تنويعة على قالب النص ذاك(ص ٢٣). وبعبارة أخرى، فإن العلامات الشعرية في نص ما، يحددها تمامًا كونها تشير إلى الهايبوجرام المسبق، وفي الوقت نفسه كونها تنويعات أو تحولات لقالب ما".

يبدع الشاعر قصيدة ما حين يأخذ كلمة أو جملة، ثم يوسعها لتصير نصًّا عبر استخدام سلسلة من الهايبوجرامات، معدلاً من كل هايبوجرام بحيث يجعله تنويعة على بنيته الأصلية. والقارئ يفسر القصيدة حين يدرك إشاراتها إلى الهايبوجرامات بمجرد أن تفشل اللغة في القيام بعملها على أساس المحاكاة، وحين

يتصور القالب الأصلي الذي يمكن التقاطه في السمات العامة للتحولات التي كانت الهايبوجرامات قد خضعت لها. إن الحاجة إلى اكتشاف الهايبوجرامات والقالب، يجعل الشعر "شيئًا أقرب إلى اللعبة منه إلى أي شيء آخر"(ص ١٤). ونظرية ريفاتير في البنية الشعرية، تمكّن القارئ من فك مغاليق القصيدة، ليخرج بالإجابة الصحيحة(ص ١٢):

بعدها، ينحل اللغز فجأة؛ فكل شيء يقع في مكانه، صحيح أن القصيدة تتوقف عن كونها قصيدة وصفية، وتتوقف عن كونها سلسلة متوالية من العلامات القائمة على المحاكاة، وتصبح علامة مفردة، يجري تصورها من آخرها حتى تحولها إلى كل متناغم، حيث لا يضيع منها شيء، وحيث تشير كل كلمة إلى بؤرة رمزية واحدة.

ولكي نعاين حل ريفاتير للغز، بطريقة تكشف عن مزاعمه القوية والمدهشة حول الوحدة الشعرية والبنية الشعرية، دعونا ننظر في مثال تكون حجته فيه واضحة، ونتائجه التفسيرية صادمة إلى أبعد حد، قصيدة رامبو "أعياد الجوع" Rimbaud's 'Fêtes de la faim'[٣]:

أعياد الجوع

على رأس حمارك يا آن، يا آن،
يهرب جوعي

إن كنت أشتهي فلن أشتهي
إلا التراب والأحجار.
دِن، دِن، دِن! إنني أتغذى من الهواء
والصخر والأرض والحديد

---

(3) Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, ed. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972, pp. 83–4.
(وقد نقلت ترجمة القصيدة عن "الآثار الشعرية" لآرثر رامبو، ترجمة كاظم جهاد، دار آفاق ودار الجمل، القاهرة وألمانيا، ٢٠٠٧، ص ٤٠٧–٤٠٨}

حوِّمي يا مجاعات، كُلي يا مجاعات
من حقل الأصوات
ومن السم اللطيف اللاذع
سم اللبلاب

الحصى التي يكسرها فقير
الأحجار العتيقة أحجار الكنائس
الحصى، بنات الطوفان
أرغفة منشورة في الوديان الرمادية!

مجاعاتي كِسَر هواء أسود،
جرس اللازورد المرنان
إنها المعدة تجذبني جذبًا
إنها الشقاء

على الأرض طلعت الأوراق:
ذاهب أنا إلى لباب الفاكهة اليانع
في قلب الأثلام أقطف
بنفسجات وخسَّ نعجة

على ظهر حمارك يا آن، يا آن!
يهرب جوعي.
من المؤكد أن هذه قصيدة تطرح على القارئ صعوبات.

فهناك أولاً صعوبات منبعها المحاكاة؛ فكيف للمتكلم أن يتغذى كما يقول على الهواء والصخر والأرض والحديد، وعلى السم اللطيف اللاذع سم الصباح، وعلى الأحجار أحجار الكنائس؟ هذه الأشياء التي لا تتمشى مع المنطق، تستدعي قراءة مجازية أو استعارية، غير أن القصيدة لا تعطينا إشارات واضحة حول أي التحولات الدلالية سيكون ملائمًا (هل تستدعي مذاقًا مثلاً، أو ولعًا بكل أشياء الأرض؟). وحين ينغلق القارئ على قراءته القائمة على المحاكاة، يتوجب عليه كما يقول ريفاتير، أن ينظر في كل هذه الصور كأنها تحوُّل لكليشيه أو هايبوجرام، وتنويعة على القالب. إن عدم قابلية هذه الأشياء المختلفة للفهم، والعائق الذي يقف أمام القراءة القائمة على المحاكاة، كل هذا يصبح مفتاحًا للقراءة التأويلية. ولا شيء يمكن للمقطع الأخير أن يحوله من مفهوم إلى غير قابل للفهم، كما يقول ريفاتير (ص ٧٨):

> **القصيدة بكاملها امتداد على محورين متعاكسين: الاحتمالات السردية المتولدة عن السيميم "جوع": حكاية جائع غير راض، وحكاية إرضائه. والإحساس بالجوع له مظهران معجميان، سلبي وإيجابي؛ فأنت إما جائع أو لديك شهية جيدة. وفي كلا الحالين، يمكن التعبير عن اشتهاء الطعام من خلال الأكل، ذلك إذن هو القالب الذي تصب فيه الاحتمالات: أكل ما هو طالح، وأكل ما هو صالح ، وهذا ما يغطي قصة القصيدة كلها، من مجرد العنوان.**

وإذا كان هذا هو القالب، فإن كل صورة حينئذ تكون تنويعة هلى هذه التيمة المصبوبة في شكل – أو التي تشير إلى – هايبوجرام. ويستطرد ريفاتير قائلاً في صفحة لابد من اقتباسها على طولها؛ لأن القضايا المطروحة فيها هي شمولية صيغته في الشرح (ص٧٨–٧٩):

> **كل تنويعة من هذا اللا غذاء، يضمنُها في الحقيقة – أو تشير طقسيًّا إلى – كليشيهات؛ فالهواء (في السطر ٥) في جملة " إنني أتغذى من الهواء " عبارة ظرفية تنطبق على الأفراد المعدمين أو السيدات في حالة الحمية الغذائية. والعبارة الغامضة "كِسَر هواء أسود" تستخدم الهواء بديلاً قطعيًّا لكليشيه المجاعة "كسر من خبز أسود". وبينما لا تعني "كسر الهواء" شيئًا من الناحية المرجعية، فإنها تنفذ التحول عبر إحلال**

القشور الهزيلة التي لا معنى لها محل وهم الغذاء، وهذا له معنى كتنويعة على النموذج الأصلي . ومن جديد يضعنا اللبلاب المميت أمام تحذيرات مشابهة للأطفال من النباتات السامة. كما أن الجوع الدوار يشير إلى الجياد الخشبية الدوارة في لعبة "دوامة الخيل" (في الوقت نفسه تقريبًا كان فيرلين يكتب :"واحدًا، واحدًا، كانت الخيول الخشبية الجيدة) من خلال العبارة العامية (يأكل عندما يأكل الخيل) أي أنه يتضور جوعًا. ومن ثم أيضًا، فإن الفعل "كُلي" *paissez* ، هو فعل الماشية أو الجياد وهي ترعى العشب. وكلمة "الأصوات" *sons* تورية لها معنيان: "النخالة" أو علف الجواد، وفي صيغة الجمع "أصوات". هي أصوات بالطبع لوجود الجرس في السطر الخامس. جرس المطعم الذي يدعو إلى المائدة. ونحن لا نحتاج إلى خيال واسع لتجد في هذا مثالاً طريفًا على الحشو، لأن عبارة "دن، دن، دن، دن! تناول الطعام" dinn! dinn! dinn! dinn! mangeons تشبه في أصواتها عبارة " كل، كل، تناول الطعام" dine! dine! mangeons، وكأننا نقول "العشاء، العشاء، هيا إلى الطعام!". دعوة جوفاء هذه، كونه عشاء معدنيًّا. من أجل ذلك كانت المرارة فيما يخص "اللازورد المرنان" *l'azur sonneur,* الذي يوجد "كسَر الهواء" *l'air du temps* في الظرف المشار إليه منذ قليل، مع الدعوة المخادعة للعشاء. من أين تأتي أيضًا مرارة الإشارة إلى التناص مع مالارميه. الشرح الوحيد الممكن لهذه العبارة الغريبة، هو القصيدة التي تلعب فيها السماء الزرقاء صورة "صحراء قاحلة"، صيد للفراغ، حيث " يتبدى انتصار اللازورد في الأجراس؛ فهو يتحول إلى صوت يحسن أن ينسانا بضعفه المنتصر" . . . l'Azur triomphe

qui chante dans les cloches . . . il se fait voix pour plus nous faire peur

avec sa victoire méchante

باختصار إذن، القالب هنا هو الجوع (الأكل)، وتوسيع القالب بحيث يصبح نصًّا يوظف أولاً تحويلة سلبية ثم إيجابية، حتى يحصل أولاً على رؤية لأكل ما لا يؤكل، ثم – وبقلب الخصائص الأساسية لما لا يؤكل – يرى ما يؤكل.

ومن المحتمل، رغم أن ريفاتير لم يقل ذلك صراحة، أن تكون الجملة في السطرين الثاني والثالث: (إن كنت أشتهي فلن أشتهي إلا التراب والأحجار) هي النموذج؛ لأن الصور التالية عن الأكل، يجري تفسيرها وفقًا لصيغة صُنعت هنا بوضوح. وأخيرًا، فإن كل تمثيل للأكل يحدده كليشيه، أو اقتباسٌ، أو عبارةٌ عامية يشي بها التمثيل، أو يأخذها على نحو حرفي.

ويلخص ريفاتير بيانه كما يلي (ص ٨٠):

وهكذا، وبينما كل تمثيل مفرد في القصيدة، هو تمثيل غير قابل تقريبًا لأن نبدأ به، فإنه يصبح قادرًا على أن يتخذ طابعًا استعاريًّا أو رمزيًّا، طالما يجري تصوره وكأنه يتطابق وظيفيًّا مع التمثيلات الأخرى، وطالما نتصور المتوالية التي تطور كلمة واحدة من العنوان، أو حتى سيميم واحد من تلك الكلمة داخل النص. ومرة أخرى، فإن الهيمنة الشاملة على مستوى دلالة الكلمات والعبارات المفردة، تتساوق مع الدلالة على المستوى النصي.

القصيدة ليست بحثًا في أفعال الأكل، أو الفشل في الأكل، وإنما هي تنتظم حول ممكنات الأكل واستحالاته هذه، وهي ممكنات واستحالات غنية في الخطاب.

وإذا كانت قصيدة "أعياد الجوع" تكشف عن الطريقة التي يمكن بها للعبارات الاصطلاحية والكليشيهات في لغة ما، أن تتحول إلى تنويعات على قالب ما، وتكشف من ثم عن الطريقة التي يمكن بها لإدراك القارئ للقالب وللهايبوجرامات، أن يكشف عن الوحدة الشعرية التي بدأها بالادعاء، إذا كان ذلك كذلك، فإنها لتبدو مع ذلك حالة خاصة جدًّا: قصيدة تتأبى على التفسير المحاكاتي، وتشجع القارئ على الذهاب إلى أبعد مدى في توحيد القصيدة وجعلها مفهومة. وربما يعجب المرء كيف يقوم بحث ريفاتير بوظيفته في عملية القراءة بالنسبة لنوع مختلف من القصيدة. والمثال المفيد في ذلك هو قصيدة "سأم" الأولى لبودلير من ديوانه "أزهار الشر"، وهي قصيدة لم يضطرب النقاد كثيرًا في تفسيرها، ويُنظر إليها عادة بصفتها بيانًا قويًّا عن اليأس، لا بصفتها لغزًا ينتظر الحل(٤).

(4) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, ed. Antoine Adam, Paris, Garnier, 1961, p. 78.
(وقد نقلت القصيدة من ترجمة رفعت سلام لأعمال شارل بودلير، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٩، ص ٢٨٨-٢٨٩)

شهر بلفيوز، مهتاجًا على كل المدينة،
يصب من جرته بردًا مظلمًا في دفقات كبرى
على السكان الشاحبين للمقبرة المجاورة
والوفيات على الضواحي الضبابية.

وقطتي، باحثةً لها عن مضجع على البلاط
تهز بلا هدوء ذيلها الأجرب النحيل
وروح شاعر عجوز تهيم في أنبوب تصريف الماء
مع الصوت الحزين لشبح مقرور.

الجرس ينوح، والحطب الداخن
يرافق في نشازٍ، البندول المزكوم
فيما في لعبة مليئة بالعطور القذرة

كميرات مشئوم لعجوز مصابة بالاستسقاء
يتحدث ولد القلب الجميل مع سيده البستوني
بنبرة شؤم عن علاقاتهما الغرامية العابرة.

سيكون القالب هنا شيئًا من قبيل "لا مفر من التعاسة"، ولكن كليشيه يقول "السأم يغطي الجميع" سيقوم أيضًا بالدور نفسه. ويبدو محتملاً جدًا أن ما يوحِّد القصيدة في معظم القراءات، هو شعور بالخلاف الكئيب يجري التعبير عنه أو تضمينه في كل مقطع. معظم قراءات القصيدة في الحقيقة، ربما تتناولها وكأنها توسيع لهذا النوع من النواة، والأهم هو زعم ريفاتير بأن توسيع هذا القالب وتحويله إلى نص، يتم عبر منظومة وصفية مرتبطة بـــ"**البيت**". والمنظومة الوصفية مجموعة من المألوفات المترابطة؛ فالمنظومة الوصفية لـــ"البيت ما أحلى البيت" في الإنجليزية ، تتضمن مثلاً الحياة البيتية، حيوانًا أليفًا، أمنًا، علاقات حميمة، وربما حديقة خضراء مشمسة...إلخ.

ويؤكد ريفاتير أن توسيع مصفوفة السأم في قَصيدة "سأم"، يتضمن تحويلاً للعناصر المختلفة من المنظومة الوصفية الفرنسية إلى صور سلبية. والأمر التقليدي أن يكون لمنظومة البيت اتجاه إيجابي، ولكن قصيدة "سأم" تأخذ عناصر متعددة من المنظومة وتحول كلا منها إلى تنويعة على "السأم الشامل"، بحيث يصبح البيت الذي لابد له أن يحمينا ضد المتاعب، نموذجًا لهذه المتاعب.

وكان ريفاتير قد وصف قبل ذلك، ما يتضمنه هذا التحويل للهايبوجرام (ص ٦٣-٦٤):

> **حين يكون القارئ بصدد استقبال المتواليـــة اللفظيـــة المتحولـــة (استقبالها مثلاً وكأنها شيء غير مباشر، شيء شعري إذن) فإن عليه أن يقوم بمقارنة عقلية بين المتوالية وبين هايبوجرام، أي كأنه تخيل النص في حالة سابقة على التحول. والهايبوجرام (وهو جملة واحدة أو سلسلة من الجمل) ربما يجري صناعته من كليشيهات، أو ربما يكون اقتباسًـــا من نص آخر، أو منظومة وصفية، وحيث إن للهايبوجرام "توجهًـــا" إمـــا سلبي أو إيجابي (فالكليشيه يكون تحقيريا أو تحـسينيًا، والاقتبـــاس لـــه موقعه على خريطة أخلاقية، والمنظومة الوصفية تعكس إيحاء ات كلمتها الأساسية) فإن مكونات التحويل تقوم دائمًا بتغيير علامات الهـــايبوجرام، وفي بعض الحالات لا يتألف التحويل سوى من تبديل للعلامات.**

منظومة البيت عادة تضع داخلاً دافئًا حاميًا في مقابل خارج عدواني. أما هنا كما يؤكد ريفاتير، فإن "التحويل الذي تمليه كآبةٌ محيطة، يحوِّل هذا التعارض بين داخل وخارج إلى تشابه". إن الخلاف الكئيب الذي يخيم على الخارج موجود أيضًا في الداخل، كما في المقطع الثاني، حيث يقلب وصفُ القطة السماتِ التي تقودنا المنظومةُ الوصفية إلى توقُّعها؛ ففي وجود قطة ملساء ضعيفة بيتية، يكون تحول العلامات القائم على اشتقاق "النحول" *maigre* من الجسد المثالي للقطة، واشتقاق "الجرب" *galeux* من الصورة المثالية للمعطف. يصير البساط الناعم قرميدًا، ولا يتولد عن القرميد أبدًا إلا صفات البرودة *dur* والصعوبة *froid* التي

تنفي الراحة" (ص ٦٩)، وهلم جرا. وبالمثل، فإن الأصوات المألوفة في المقطع الثلاثي الأول، تصير خشنة أو متنافرة. غير أن الأهم هو التحول الذي يحدث في المقطع الأخير الغامض. ويؤكد ريفاتير أن الديكورات الصغيرة وحزم البطاقات.. إلخ، جزء من منظومة البيت، حيث تكون هذه الأشياء "موتيفات شائعة في مشاهد الحميمية"، وحين لا يكون أحد بصدد " الترميز للاستمرار الضروري في الحياة العادية" . إن تنويعة شائعة تمامًا لذلك الموتيف تعطي لهذه الأشياء حياة سرية؛ ففي الليل تبعث فيها الحياة. وبثُّ الحياة في أشياء البيت غير الحية، إمكانيةٌ حاضرة دومًا في حالة لعب الورق، والحبُّ بين الملوك والملكات والأشرار "نتيجة منطقية" كما يقول ريفاتير (ص ٧٠) :

الموتيف كله، القصة المعقدة، هي بالتأكيد منظومة متفرعة عن منظومة البيت. لقد باتت الآن منضوية في التحول الكلي للـ"سأم"، وتلعب دورها وكأنها كلمة ، ومهما يكن اتساع إيحاءات هذه الكلمة، فإنها تصبح بمثابة مكون في جملة، جنبًا إلى جنب مع كلمات أخرى. إن التحول داخل المنظومة الفرعية (الصفات، والظروف: العطور القذرة، الميراث المشئوم، نبرة شؤم، الغرام العابر) ليس له معنى مستقل؛ لا ترميز في وضعها جنبًا إلى جنب مع تفاصيل هذه القصة العاطفية. وعمليات النفي المركبة هي مجرد علامة مثل العلامات الأخرى، تضمين في إطار المتصل الأفقي للتحول في هذه السونيت. والمحاكاة الواقعية للمقطع الثلاثي كله، جرت سَمْطَقَتُه وتحويلُه إلى كلمة واحدة، هي كلمة البيت إذ يتحول إلى لا بيت، تحول الدلالة المنتظمة للبيت إلى شفرة لدلالة عكسية.

والسمة الصادمة في هذا الاقتباس، خصوصًا في كتاب يفترض فيه أن يصف عملية قراءة القصائد وتفسيرها، هي الانحراف عن تقاليد الكتابة النقدية المعتادة؛ إذ يميل القراء والنقاد عمومًا إلى الإلحاح على غنى المعنى في القصيدة، وعمق الدلالة في كل تفصيلة. ينكر ريفاتير وعلى نحو استفزازي، أن تفاصيل المقطع الأخير لها أية دلالة مستقلة أو رمزية؛ فهذه القصة الغامضة الصغيرة

ليست سوى نفي لجانب من المنزل. وسيجد كثير من النقاد في هذا تضييقًا واثقًا لا سبيل إلى الاعتراض عليه، غير أن بإمكان المرء أن يقول إن ريفاتير في الحقيقة إنما يصف بطريقة عاطفية، ما يقع في قراءة هذه القصيدة. المقطع الثلاثي الأخير صعب وغامض؛ ومن المحتمل أن يكون القراء مسحورين، لا لشيء إلا لأن مشهد أوراق اللعب يبدو عبثيًا وممعنًا في عبثيته. ورغم انهم نادرًا ما يزعمون بأن تفاصيل المشهد ليس لها أهمية (فهناك تقليد عريق يقول بأن لا تفصيلة في قصيدة جيدة يمكن أن تكون غير مهمة) فإن ما يستجيبون له، وما ينجحون في تضمينه في تفسير السونيت، ليس سوى هذا المعنى العام عن شيء كئيب وخلافي في هذا الفضاء المغلق للبيت.

يمكن للمرء أن يقول من هذا الكثير عن معادلات ريفاتير الأخرى؛ فهو ينتهك الذوق النقدي، حين يزعم أن قراءة قصيدة هي مسألة اكتشاف للكلمة أو الجملة التي يتولد عنها كل عنصر وكل تنويعة في القصيدة. ويبدو هذا أشد فظاظة وأكثر اختزالية، حين يكون دراسة للكيفية التي يجري بها عمل القراء والنقاد؛ فمعظم التفسيرات تتطلب زمنًا طويلاً ومساحة كبيرة لشرح كل الأشياء التي تدور حولها القصيدة، وكيف تقوم القصيدة بتضمين هذه الأشياء في توازن معقد للمواقف، وهو أمر يمكن ممارسته لكن يصعب وصفه. وإنه لأمر بعيد كل البعد أن نضع تفسيرات النقاد الغنية لقصيدة بليك "الوردة العليلة" -كما يريدنا ريفاتير أن نفعل - بإزاء القالب الذي تكون القصيدة مجرد تكرار له المرة تلو المرة من وراء أقنعة مختلفة، أي قالب "الوردةُ عليلةٌ"(٥). وعلاوة على ذلك، فإنه حين يصف إدراك القالب الموحد وكأنها هدف التفسير الشعري، إنما يشجع الاختزال. وإذا كان يفترض في قارئ قصيدة "سأم" أن يرى كل سطر وكأنه تحوُل هايبوجرام إلى تنويعة على الكآبة، فسيكون لديه كل الحق في تناول المقطع الأول على أنه وبكلمات ريفاتير، مجرد "اللغة التقليدية لتمثيل كنائي تقليدي" يؤكد " عداء الطبيعة للإنسان" (ص ٦٧). وحيث إن الصورة الرمزية تصب البرودة على سكان المقابر، وتصب الموت الكثير على الضواحي، فربما يميل المرء إلى البحث عن شرح أكثر

(5) See Michael Riffaterre, 'The Self-sufficient Text,' *Diacritics*, 3 (Fall 1973) pp. 39–45.

تعقيدًا، فهناك شيء أكثر من مجرد عداء الطبيعة للإنسان. غير أن نظرية ريفاتير لا تشير فحسب إلى أن القراء يفشلون في صنع أي شيء من هذه التفاصيل، بل تشير إلى أنه لا سبيل إلى امتلاك المعنى. فمثل تفاصيل المقطع الأخير، لا تملك هذه التفاصيل أي دلالة، اللهم إلا كونها تنويعات على البؤس الذي لا مفر منه.

وهناك ردان على تهمة الاختزالية هذه، وهما ردان سيتكرران كثيرًا في كتاب "علم علامات الشعر": الأول، أن ريفاتير يوضح أن القالب ليس معنى القصيدة؛ فأن نكتشف القالب يعني أن نضفي طابع الوحدة على القصيدة، أما المعنى أو الدلالة (وريفاتير يقصر المعنى على المعنى التمثيلي) فشيء آخر.(ص ١٢):

> **تبدو الدلالة الآن – ودعوني أؤكد هذا – وكأنها شيء أكثر من، أو يختلف عن، المعنى الكلي المستنتج من مقارنة بين تنويعات مما هو متاح. وهذا لن يقودنا إلا إلى ما كان متاحًا من قبل، وسيكون هذا إجراء اختزاليًّا. الدلالة بدلاً من ذلك، هي ممارسة القارئ لعملية التحويل، إدراك أنها شيء قريب من اللعب، تمثيل لقداس طقسي، معايشة لمتوالية دائرية، طريقة للكلام تحافظ على الدوران حول كلمة مفتاحية، أو قالب يجري اختزاله في علامة واحدة. إنها تراتبية للتمثيلات يفرضها على القارئ – برغم تفضيلاته الشخصية – التوسع في مكونات القالب، توجه مفروض على القارئ برغم عاداته اللغوية، مخاتلة من مرجع إلى مرجع تحافظ على دفع المعنى فوق نص ليس حاضرًا بشكل خطي.**

معنى القصيدة ليس القالب بل المعايشة الكاملة للحركة من القراءة القائمة على المحاكاة، إلى مطاردة الهايبوجرامات، إلى اكتشاف الوحدة السيميوطيقية.

ثانيًا، في الرد على تهمة الاختزالية، يمكن للمرء أن يؤكد أن طرح ريفاتير لقالب ما، هو محاولة لإدراك البنية التي تمكّن القراء – وهم يفسرون القصيدة – من اكتشاف الوحدة. وكما أوضحت دراسة قصيدة "سأم"، فإن وصف ريفاتير

للقراءة التأويلية وكأنها افتراض لقالب، هو زعم بأننا نتجاوز القراءة المحاكاتية لأبيات القصيدة وعباراتها، وذلك بأن نعثر على موضوع رئيسي ما، يمكن لنا به أن نرى كل شيء وكأنه تنويعة على الموضوع الرئيسي. وهذا ربما يكون حقيقيًا حتى بالنسبة لأعقد التفسيرات النقدية، رغم أن المرء ربما يود أن يعجب لإصرار ريفاتير على أن القالب هو "كلمة أو جملة"؛ لأن القراءات في كثير من الحالات، تقوم بإضفاء طابع الوحدة على قصيدة ما، بمساعدة نوع من التعارض الثنائي الأولي، كما في قصيدة "أعياد الجوع". ويبدو أنه لا يوجد سبب مقنع في أن البنية الأساسية الموحّدة لابد من التعبير عنها بكلمة أو بجملة.

يمكن للمرء في حالات كثيرة، أن يؤكد أن صياغات ريفاتير، برغم ما فيها من جو اختزالي، إنما تصف في الحقيقة ما يقوم به القراء والمفسرون فعلاً، ولكن حين يحاول المرء بإصرار أن يحافظ على هذه الوضعية، فإنه يواجه باستمرار عائقًا كبيرًا. ورغم زعم ريفاتير بأنه يصف كيف يستجيب القراء وكيف يجب أن يستجيبوا، فإنه لا يحب شيئًا أكثر مما قام به القراء السابقون، ويستشهد بالجهود البسيطة لمفسرين سابقين، ثم يطرح منتصرًا حله هو للغز الذي أرهقهم. ونحن على هذا النحو نواجه باستمرار المسائل التي طرحها ريفاتير نفسه في البداية. فهل ما يصفه بالفعل تلقّاه القراء؟ وهل كانوا مجبرين على تلقيه؟ أم أنهم احتفظوا بحرية معينة؟(ص ٢). وعلى سبيل المثال، فإن أول مثال كبير عند ريفاتير على العبور من القراءة المحاكاتية إلى القراءة التأويلية، هو قصيدة جوتييه "في الصحراء" Gautier's 'In Deserto,'، التي تبدو كأنها وصف موضوعي لسييرا إسبانية صحراوية. ويؤكد ريفاتير أن هذه الموضوعية "يجري إلغاؤها في نهاية القصيدة، أو تصبح تابعة لتمثيل آخر؛ لأن القارئ يعرف الآن أن المتوالية الكاملة ليست وصفًا مستقلاً، يخلص فقط لحقيقة العالم الخارجي، وإنما هي مكون من مكونات صورة مجازية". وهو يفسر القصيدة على نحو مقنع، بأنها انحراف عن كليشيه "قلب الحجر" *a heart of stone*، وعن العبارة التي يوحي بها العنوان "تُعلب في الصحراء" *vox clamens in deserto*. غير أن القراءة الوحيدة المستشهد بها، في هذا البحث عما يعرفه القارئ ،

وما يفعله، وما يدركه، هي قراءة "المحرر المثقف للطبعة النقدية الوحيدة التي نملكها"، المحرر الذي يطمئن تمامًا للمحاكاة و"يصل إلى خلاصة مفادها أن جوتييه واضح تمامًا، برغم أنه يبدو وكأنه يجعل الصحراء شيئًا يتجاوز الصحراء الحقيقية" (ص ٧). والقصيدة تربط صراحةً بين المنظر الطبيعي القاحل وداخلية المتكلم القاحلة. ولكن "باحثنا على الرغم من ذلك، وهو طالب أدب موسمي، يتابع ما اعتاد عليه: أي فحص اللغة في مقابل الواقع". وبالمثل، فإن ريفاتير في تقديمه لبحثه عن قصيدة "أعياد الجوع"، يلاحظ أن المفسرين السابقين، قد استسلموا ببساطة، وأطلقوا على القصيدة "تداعيات طفلية حرة"، أو قدموا بدلاً من ذلك، عقلنة تافهة للصور المختلفة، عقلنة قائمة على المحاكاة. وهو يعلن أن "هذه الشروح العرجاء شروح لا ضرورة لها على الإطلاق"، ثم يكشف عن تفسيره هو الخاص الجديد.

ماذا علينا أن نصنع بهذه التركيبة؟ من الواضح أن هناك توترًا في كتابة ريفاتير، بين الرغبة في التفوق على ما قام به نقاد سابقون، من خلال تقديم تفسير جديد ومتفوق، وبين الرغبة في تطوير علم علامات للشعر، يصف العمليات التي يفسر بها القراء القصائد. وهناك اختلاف كبير في بلاغة هذين المشروعين، وفي أهدافهما على السواء؛ إذ يصعب تناول جهود القراء السابقين، كأنها ظواهر يريد المرء أن يشرحها، وفي الوقت نفسه كأنها أخطاء يحاول المرء أن يتجاوزها. وبدلاً من محاولة إيجاد حل توفيقي، وهو حل قد يؤدي إلى الفشل، ويحرم الكتاب مما فيه من تشويق وطاقة، يختار ريفاتير التناقض بجراءة، ويرفض ما توصل إليه القراء السابقون كلما استشهد بكلامهم. ويزعم أنه يصف إجراءاتهم، بينما هو لا يستشهد بهم.

إن نبرته باختصار ترفض القراءات السابقة، والنظرية التي تشملهم. وربما يواجه المرء إغراء القول بأن ريفاتير إنما يصف في الحقيقة كيف تقوم جماعة معينة من القراء بالتفسير، ولكنه يرفض مثل هذه الفكرة بشكل صريح. فالقراء ليس لديهم الحرية في أن يقرأوا كما يشاؤون، والعلامات الشعرية تشكل نماذج لا يمكن إغفالها، والقارئ"يخضع لإرشاد وتحكم صارم وهو يملأ الفجوات ويحل الألغاز"(ص ١٦٥). والنص – نتيجة لتعقد أبنيته وتعدد الدوافع وراء كلماته، تكون قوته في جذب انتباه

القارئ، لدرجة أن شرود ذهن القارئ، وغرابة الجماليات التي تعكسها القصيدة أو نوعها الأدبي، لا يمكن له أن يطمس سمات القصيدة ، أو قدرة هذه السمات على التحكم في فك القارئ لشفرة القصيدة (ص ٢١). وفي النهاية، فإن حرية القارئ في الحركة هي الأخرى محدودة، بسبب أن القصيدة متخمة بالسمات الدلالية والشكلية الموجودة في قالبها. وبعبارة أخرى، فإن الاستمرارية والوحدة، أي كون الوحدة السيميوطيقية هي النص نفسه، يحرم الانتباه من التساؤل، ويتنكر لفرص الانحراف الدلالي"(ص ١٦٥). وما من سبيل إلى التوفيق بين هذه التأكيدات وبين الدليل الذي يقدمه كتاب "علم علامات الشعر"، على أن القراء الأوائل لرامبو وجوتييه، وهؤلاء لم يكونوا مذهولين أو جهلة (فمحرر جوته "عالم" و"دارس موسمي للأدب")، قد وجدوا الفرص لانحراف دلالي، وفشلوا في ملاحظة تكرار القالب، ولم يكونوا مجبرين على الانتقال من المحاكاة إلى السمطقة. ولو كان للنظرية أن تضم قراء بخلاف ريفاتير نفسه، لاحتاج المرء إلى إعادة صياغة بعض مبادئ ريفاتير.

أولاً، ريفاتير يتكلم عن تحول من المحاكاة إلى السمطقة، وكأن هذا شيئًا يفرضه النص، غير أن التمثيل بمحرر جوته ومفسري رامبو الأوائل، يظهر أن القراء ربما لم يقوموا بهذا التحول. نحن لا نتعامل مع قوة نصية لا ترحم، بل مع تقليد من تقاليد القراءة. وبشكل أكثر تحديدًا، نحن نتعامل مع تراتبية من التقاليد. وفي أدنى المستويات هناك التقليد العام الذي تتحول به "الشذوذات النحوية"، لا إلى سمطقة بالمعنى الموجود عند ريفاتير، بل إلى مستوى ثان من المعاني المرجعية. وحين يصادف القراء الشذوذ في عبارة "حبي وردة حمراء، حمراء"، يعلقون الإشارة المرجعية إلى الورود الفعلية، ولكنهم يقومون بذلك لحساب إشارة مرجعية إلى جمال المرأة الرفيع الهش. وقد كرس ريفاتير طاقة وفطنة كبيرتين لتأكيد أن مثل هذه التقاليد في تفسير اللغة التصويرية، لا تعتمد على المعرفة بالعالم، بل تعتمد فقط على هايبوجرامات من أنواع مختلفة.؛ أي على ارتباطات جرت الإشارة إليها من قبل في الكليشيهات، والأنظمة الوصفية، والنصوص الشعرية السابقة. إن تفسير عبارة "حبي وردة حمراء، حمراء" يتأسس على إدراك لشفرة، تمامًا كما أن

تفسير قصيدة "سأم" يعتمد على قيم وتداعيات المنظومة الوصفية المرتبطة بــ"البيت"، ومن ثم فإن هذه التقاليد هي نماذج لتجاوز المحاكاة. ومهما يكن من أمر فإن على المرء هنا أن يطرح تفرقة؛ فقد قام ريفاتير بالكثير فعلاً، ليظهر الدور الحاسم للتناص والأنظمة الوصفية؛ فمعظم التفسيرات ربما تعتمد على إدراك الشفرات وتداعيات الخطاب، أكثر مما تعتمد على تصوير الخصائص الفعلية للأشياء المشار إليها(وحدها الشفرات الثقافية هي التي تقول لنا بأنه لو قورنت امرأة ببجعة، فإنه لن تكون لها رقبة مشوهة أو ريش مشوه). ولكن برغم أن كل التفسيرات تعتمد على هذه الشفرات التناصية الثقافية، فإن هناك فارقًا بين الخطوات التفسيرية التي تستخدم هذه الشفرات لتؤكد إشارة مرجعية في مستوى ثان (لا إلى الوردة، بل إلى جمال المرأة)، وبين الخطوات التفسيرية التي تتناول الصورة الشعرية وكأنها في الأصل إشارة مرجعية أو إيعاز بالشفرة نفسها (الدلالة الأصلية لعبارة "حبي وردة حمراء، حمراء" متوافقة مع أكثر الصور النمطية تقليديةً عن شعر الحب). الخطوة التفسيرية الثانية وحدها، هي التي تمثل السمطقة كما يفهمها ريفاتير، وما يشار إليه هنا تقليد إضافي، يجري تطبيقه عمومًا في مرحلة متأخرة، ويقوم به مجموعة من القراء محددة أكثر، بحيث تكون المعاني المهمة في الصور الشعرية، هي ما تقوله لنا اللغة التصويرية.

والتقليد المسبق الذي تتحول به الشذوذات النحوية إلى معان مرجعية من المستوى الثاني، يقوم بعمله ما لم تكن هناك دواع لتعليقه (يؤكد ريفاتير مثلاً، أننا لا نحتاج في قصيدة "أعياد الجوع" أن نحاول تفسير المطلب الموجه إلى آن بأن تهرب على حمارها، لأن التقليد يقول بأن اللزمات ليست بحاجة أن يكون لها معنى) وحين يقوم هذا التقليد بعمله، تكون هناك تقاليد حاكمة لترتيب الموضوعات التي يتحرك التفسير في اتجاهها. إن الجو مثلاً يقع في ترتيب منخفض جدًّا، وما يقال عن الجو أو الطقس يجري تفسيره على مستوى آخر وكأنه إشارة مرجعية. والتقليد الشائع حول القصيدة الغنائية، يجعل مزاج المتكلم أو حالته العقلية موضوعًا يتكلم الشعراء عنه. وربما سيفاجأ ريفاتير، وهو يعرف أهمية هذا التقليد، بأن

محرر جوته لم يفسر ما قيل حول سييرا وطقسها باعتباره صورًا لجفاف مخيلة المتكلم، خصوصًا لأن الصور في القصيدة تؤكد هذا الارتباط صراحة، ولكن المحرر دون شك فكر في أن التقليد القائل بإضفاء طابع الوحدة على القصيدة، عن طريق ربط ما تقوله القصيدة بذات متكلم ما، كان تقليدًا رومانسيًّا له صلة بأنواع معينة من الغنائية، ولكن ليس بالنوع الأدبي المسمى شعر وصفي، وهو النوع الذي يبدو أن قصيدة "في الصحراء" تنتمي إليه. وستكون السمة المائزة للشعر الوصفي، أن التحول من مستوى المحاكاة الأول، إلى مستوى المحاكاة الثاني، لا حاجة إليه، ومن ثم فإن المقارنة بين المشهد الموصوف وحالة المتكلم الداخلية، يمكن تفسيرها وكأنها أفكار يستدعيها المشهد موضع المناقشة، أكثر مما يستدعيها الموضوع الحقيقي للقصيدة، الذي تشير إليه كل عناصر القصيدة الأخرى.

وريفاتير يتعامل مع تجاوز المحاكاة وكأنه أثر ملازم لكل لغة شعرية؛ بينما هو في الحقيقة تقليد من تقاليد التفسير في معظم الأنواع الشعرية، وحتى في هذه الحالات تكون هناك مستويات وسيطة من المحاكاة. وفي تفسير قصيدة "لندن" لبليك التي نوقشت في الفصل الثالث من هذا الكتاب، كانت الغالبية العظمى من تقاليد التفسير مصممَّة بوضوح بحيث تجعل القصيدة قائمة على المحاكاة، أي تجعلها أقوالاً تشير إلى مرجعها. فعند مساءلة السطرين "يا لصرخة منظف المدخنة/ ترعب كل كنيسة مسودَّة" يعتمد النقاد على شفرات سيميوطيقية ترتبط بالمداخن والكنائس؛ فمعظم قراءات القصيدة – وهي تتعامل معها وكأنها إشارة قوية إلى البؤس الإنساني (وإن اختلفت حول طبيعة ذلك البؤس وأسبابه) – كانت تسعى إلى إضفاء طابع الوحدة على القصيدة بالإشارة إلى مستوى مرجعي واضح. إن نوعية السَّمْطَقة التي يعتني بها ريفاتير أكبر عناية، والنظر إلى مصادر الصور الشعرية واستنتاج الوحدة الشعرية من العوائق التي تقف في وجه المحاكاة، كل هذا لم يبدُ مهمًّا إلا في مرحلة متأخرة، في إمكانية – وكان ذلك مفتوحًا للقراء والنقاد والآن يجري تشجيعه أكثر مما كان معتادًا – إمكانية قراءة الصور بلاغيًّا، أي في جانبها المجازي. وبقدر ما تكون كل صورة في النص مثالاً للقدرة الشعرية على حمل

علامات الضعف والمحنة في كل حالة خاصة، كان يمكن للقصيدة أن تفهم وكأنها توسيع لقالب، عبر تحويل حياة المدينة إلى سلسلة من المشاهد والصور.

وأينما كان ريفاتير ينظر في قراءات النقاد الآخرين، فإنه كان يميل إلى رفضها لحساب قراءته هو. وعلى هذا النحو كانت له في أحسن الأحوال علاقة غامضة بأنشطة القراءة التي يزعم أنه يقوم بوصفها، وكان هذا من غير شك أحد الأسباب التي من أجلها كان يفضل – بدلاً من الكلام عن تقاليد القراءة – أن يتكلم عن خصائص النصوص التي تجبر القراء على أداء عمليات معينة. وإذا كان لهذا التفضيل من عواقب سيئة، فهي أنه يقود إلى تناقضات وتفككات في النظرية، غير ان له مع ذلك بعض النتائج الممتازة؛ فهو يمكّن ريفاتير من وصف التقنيات الشعرية المختلفة على نحو ذكي ومقنع، لا سيما خصائص الكلمات والعبارات التي كان يُنظر إليها في العادة على أنها "شعرية". إن شخصًا يهتم في الأساس بالتقاليد، ربما يقنع بملاحظة أن عبارات معينة تلعب دور مؤشرات تقليدية على ما هو شعري، أما ريفاتير فيحاول أن يحدد خصائصها؛ فلفظة "رشيق" *agile* كما يشير هو، مثل صفات أخرى محددة، ليست لفظة شعرية في اللغة الفرنسية حين تكون مسندًا، و"عامل الشعرية هو علاقة محددة بين الصفة والاسم، تعطي قيمة للاسم مرجعيًا، أو تعطي معنى لذلك الدال، على اعتبار أنه سمة مميزة أو أساسية (ص ٢٨). إن عبارة "الشمس الرشيقة" *Le soleil agile* أو "القمة الرشيقة" *la toupie agile* عبارة شعرية، لأن الصفة تميز الشمس أو القمة، على اعتبار أن الشمس على الدوام وفي الأساس رشيقة. وفي حالات أخرى، يكون المسئول عن الطبيعة الشعرية لعبارة ما، خصوصًا الأسماء، هو منظومة وصفية مساندة "يتميز توزيعها النحوي والدلالي بتعارض ثنائي... وهذه الثنائية مسئولة عما في الاسم من نموذجية، ومن ثم مسئولة عن طبيعته الشعرية"(ص ٤٣). كلمة "فتحة القبو" *Soupirail* تعني انفراجة أو متنفسًا تسمح بدخول الضوء والهواء إلى القبو، لكن لها حيوية شعرية كبيرة، لأن الفتحة لا تختص بمرجع واحد، وإنما تكون بمثابة نوع من الاختزال الدلالي لجدلية مجردة بين "هنا" و"هناك"، بين القمع هنا وفانتازيا الانطلاق في مكان

آخر"(ص ٤٦).

هذا العمل التفصيلي على أسباب تأثير الصور الشعرية، وخصوصًا على دور المنظومات الوصفية والعبارات المألوفة في الخطاب الشعَري، هو مساهمة قيمة في علم علامات الشعر، أما مشرُوع ريفاتير فتعكسه على الدوام إغراءات التفسير. إنه في مرحلة يشرح لماذا يعمل شكلٌ أو بناءٌ ما بطريقة معينة، ولماذا يؤدي إلى استجابة معينة، وفي مرحلة تالية يزعم أنه يحل معضلة أرهقت القراء على الدوام، وأنه قد اكتشف المعنى الحقيقي للقصيدة، وهو مع ذلك معنى غير معروف. هذه الإغراءات غير مفهومة؛ لأن ريفاتير يكون أحسن ما يكون عندما يعطينا تفسيرات جديدة وصادمة، خصوصًا بالنسبة للنصوص السريالية المتعبة، أو لقصائد النثر المقتضبة.

وكلما ازداد اهتمام المرء بهذه التفسيرات، بدا أن ريفاتير لا يمارس علم العلامات الذي طرحه في البداية، ولا يصف كيف يقرأ القراء ولا كيف يجب أن يقرأوا، وإنما يقدم بدلاً من ذلك، نظرية في الأنواع، منهجًا في التفسير يقوم على نظرية في الأصول. فلكي يكتشف المرء معنى قصيدة ،عليه أن يفسرها وفقًا لمبادئ انبنت على أساسها. والقصائد تتولد عن توسيع قالب ما، عبر هايبوجرامات مختلفة بحيث تتحول إلى نص، وعليه فالتفسير الصحيح، وحل المعضلة، سيكون هو التفسير الذي يستعيد القالب والهايبوجرامات. وكما قال هو عندما أخذ يصارع أحد الأبنية التي يبدو عليها عدم التناغم، فإن "عدم التناغم يتلاشى ما إن يُقرأ النص بالطريقة التي تتبني بها النصوص لكي تقرأ" ص ٨٥). وعادة لا يفهم القراء والنقاد السابقون كيف بنيت القصائد لتقرأ على هذا النحو، ولهذا السبب فشلوا في الوصول إلى النتائج الصحيحة.

وحيث إن ريفاتير واضح بخصوص التقاليد والاستراتيجيات التي يطبقها على النصوص، فإن كتابه لديه الكثير الذي يقدمه بالنسبة لتحليل القراءة. إن مناقشة

موسعة لقصائد النثر على سبيل المثال، توضح على نحو طريف الإجراءات المفتوحة للقراء المناضلين لكي يصنعوا معنى من مقطوعة أو قصة عبثية أو غامضة، ولكي يكشفوا أهمية تقاليد الأنواع في تفسيرات من هذه النوعية. وربما يود المرء أحيانًا لو أن ريفاتير كان قد التزم ببرنامجه في وصف "الجدلية بين النص والقارئ"، ولم يتخل عن هذا البرنامج ويذهب إلى التفسير، غير أن تفسيراته على وجه العموم كانت شديدة الجاذبية بحيث لا يود المرء أن يستبعدها. وهو حين يفسر، يمكنه أن يكتب على نحو مليء بالطاقة والجرأة، متخليًا عن الثنائية التي كثيرًا ما هددت علم العلامات الوصفي. إن عالم العلامات ينجذب للثنائية لأنه ملتزم بدراسة معان معروفة بالفعل، أو لأنه مقيد بثقافة ما، على أمل صياغة التقاليد التي يتبعها أبناء هذه الثقافة. وكون عمل المرء ناجحًا سيقود إلى بحث صريح فيما هو معروف ضمنًا، وهذا يشرح لماذا يكون عالم العلامات عرضة لإغراء التفسير. لمَ لا نقدم قراءة جديدة بدلاً من محاولة شرح ظروف القراءات القديمة؟ ولمَ لا نقوم بالعملين معًا؟ لقد حاول ريفاتير في الحقيقة أن يقوم بالعملين معًا، وكانت النتيجة نظرية موزعة بين مزاعمها العامة ومزاعمها المحددة. ولكي يقدر المرء ما لكتابه من قيمة، عليه أن يفصل بين المشروعين اللذين حاول هو أن ينخرط فيهما.

الفصل الخامس

الافتراض المسبق والتناص

افترض أنه كان عليك أن تشرح لشخص غريب عن سبب قراءتك لهذه الصفحة. شخص غريب عن ثقافة ما، ولا يعرف شيئًا عن مسائل كهذه. لن تكون هذه مهمة سهلة، سيكون عليك أن تشرح - بشكل عام- لماذا يقرأ الناس أعمال النظرية الأدبية، وأي نوع من التوقعات يأخذهم للارتباط بهذا العمل، وأي نوع من التوقعات جاءوا به إليه. إذا كان لنا أن نقول لهذا الغريب أن من المتوقع أن تعلمنا دراسةُ النقد الأدبي جانبًا من دراسة الأدب، فلن يكون علينا أن نفعل الكثير لكي نطور فهمه، لأنه سيكون علينا في هذه الحالة أن نقول له شيئًا عن فضاء الخطاب أو نظام الكلمات الذي نسميه "نقد أدبي"، ونوضح في هذا الإطار كيف أن الكتاب أو المقالة يجب أن تقدم أطروحات دالة.

ولو أن هذا الشخص شدد علينا في هذه النقطة، وسألنا عما قصدناه بكلمة "دالة"، سيكون علينا بلا ريب أن نرد بأن أي كتاب لابد أن يقول أشياء لا يفكر فيها المرء أو لا يقرؤها بوضوح، لكنها مرتبطة إيجابًا وعلى نحو ما، بما فكر فيه المرء أو قرأه من قبل. وفي سياق ما هو معروف من قبل، لابد من طرح توضيحات وتعديلات. ولكي تكون الدراسة دالة، لابد لها - وهو أمر يصعب وصفه بلا شك - أن تدخل في علاقة مع خطٍّ ما للخطاب، مع مشروعٍ ما، وهو الأمر المطروح فعلاً والذي يخلق إمكانية عمل جديد.

قد يأمل المرء بأن ييأس أي غريب حقيقي بعد هذه المرة، لكن لو استمر في السؤال فلابد أننا سنجد الأمر غريبًا ويصعب شرحه، لا لشيء إلا لأن التوقعات التي نقارب بها كتابًا ما، تعتمد على جانب من جوانب النقد الأدبي، وكيف أن

مناقشة كهذه قد قدمها الخطاب القائم فعلاً، وعلى نحو ذكي ودال. صحيح أننا سنكون مستفزين لاتخاذ خطوة مراوغة، كأن نقول بأن توقعات كل قارئ فرد، مختلفة كمعرفته، ومن ثم فلا كلام عن الافتراضات العامة المسبقة في خطاب ما، أو عن توقعات عامة للقراء تعطي للخطاب معنى. ولكن حتى لو كان الأمر شخصيًّا إلى هذه الدرجة، سيبقى السؤال حرجًا.

كيف يمكنك كفرد أن تعرف ما إذا كان ما أقوله دالا أم لا؟ ما التوقعات والمعايير الفردية التي ستمكنك من حكم كهذا؟ الجدير بالذكر أنه مهما تكن الصعوبة التي تجدها في صياغة تلك المعايير والتوقعات، فإنك ستصدر حكما حول دلالة هذه المناقشة. أنت بإيجاز ستقيِّم المناقشة في علاقتها بالمشروع النقدي.

وهكذا فإنه حتى الهروب من العام إلى الفردي – وهي المراوغة التي يحترمها المرء لأنها تحمل مؤشرات الحقيقة – حتى هذه المراوغة لا تقدم إجابات سهلة. وعلاوة على ذلك، فإن هذا ليس خيارًا يمكن القبول به دائمًا؛ فالمُحاضر أو كاتب المقال مثلاً، لا يستطيع أن يقبل بهذا الخيار وكأنه حقيقة، لا يمكنه أن يعيش أو يتصرف بناء عليه؛ فهو حين يتكلم أو يكتب، يصدر خطابُه قرارًا يتعلق بعقد عام أو ضمني، يتعلق بما هو معروف وما سيتحول إلى أمر دال، يتعلق بحالة الدراسات الأدبية كما تتجلى في العلاقات الذاتية المتبادلة بين أفراد جمهوره. إن طرح توقعات عامة، طرح معرفة ضمنية أو صريحة لجعل خطابه مفهومًا، لا يمكن أن يكون شيئًا مستحيلاً؛ ذلك أن المؤلف أو المحاضر يقوم به. ولا يمكنه في الحقيقة أن يتجنب ذلك. هو في فعل الكتابة أو الكلام يفترض حتمًا مساحة من المعرفة مشتركة بين ذوات مختلفة.

حين أقول بأن مناقشتي ليست مفهومة إلا من خلال مساحة من الخطاب مسبقة – أي من خلال مشروعات وأفكار أخرى تقوم مناقشتي بأخذها وتقديمها واقتباسها ورفضها وتحويلها – فإنني أطرح مشكلة التناص وأؤكد الطابع التناصي لأي بناء لغوي. ويمكننا أن نطرح المشكلة بطريقة أخرى حين نسأل ما الذي تفترضه مسبقًا قطعةٌ من الكتابة. ما الذي تزعمه، ما الذي يجب أن تزعمه حتى

يكون لها دلالة؟ هذا ليس سؤالاً جوهريًا أو حتى مبدئيًا عما يعرفه الكاتب، والمؤكد أنه ليس سؤالاً عما في عقله؛ ذلك أن الافتراضات المسبقة ذات الصلة قد تكون منغرسة بعمق في ماضيه أو في ماضي الفرع الذي يكتب فيه. والحقيقة أنها تجربة متميزة: أن الافتراضات المسبقة لشخص ما تتكشف أحسن ما تتكشف بواسطة شخص آخر. هي افتراضات ربما يجب أن تتكشف بواسطة شخص آخر، من خلال جهد التكرار؛ أي من خلال التفكير من منظور الشخص الآخر.

إنني لا أعرض إذن وصفًا للافتراضات المسبقة في خطابي أنا الخاص، بل أقدمه وأقدم موقعه نموذجًا للطابع التناصي الحتمي الموجود في التلفظ الرسمي، ونموذجًا لصعوبة صياغة الافتراضات المسبقة، أو نموذجًا لتوصيف التناص. حتى بالنسبة للحقائق البسيطة التي نعرف تمامًا أنها افتراضات مسبقة، لا يمكننا أن نقتبس من مصدر ما. كيف نعرف أن مقالة ما، يفترض أن تحكي لنا شيئًا جديدًا أو دالاً؟ ليست هذه بالضبط ثمرة خبرة، أو استنتاجًا ضروريًا مستمدًا من دليل تقدمه حالات سابقة، وليست جزءًا من ميثاق أصلي في العلم. وحتى في مثل هذه الحالات البسيطة، نبدو وكأننا نواجه تناصًا لا نهاية له، حيث لا يمكن تتبع التقاليد والافتراضات المسبقة في مصادرها، فندركها من غير شك وكأنها أرضية للدلالة. يتحدث رولان بارت عن الشفرات التناصية بصفتها "سرابًا من الاقتباسات"، ربما ليثبت مراوغتها وعدم جوهريتها بمجرد محاولة المرء أن يلحق بها. الشفرات ليست سوى "قراءة فعلية"، والقراء الذين تغريهم هذه الشفرات، ربما فكروا فيها وكأنها تمثيلات من تناص عام. يقول بارت: "الأنا" ليست ذاتًا بريئة، سابقة على النصوص، "الأنا" التي تقارب النص هي ذاتها تجميعة من نصوص أخرى، تجميعة من شفرات لانهائية، والأدق أنها شفرات مفقودة (أصولها ضاعت)(١).

(1) Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 16.

إن تقاليد من قبيل تقليد الدلالة التي فقدت أصولها، لا يجب أن يجري التفكير فيها وكأنها مصادفة وقعت؛ فالأمر لا يعني أن كل تقليد أو لحظة في شفرة كان لها أصل محدد غطت عليه حوادث التاريخ، وإنما هي جزء من بنية لتقاليد الخطاب يجري قطعه عن الأصول. ومن غير شك، فإن العلامات والقواعد النحوية في الإنجليزية لها أصولها بمعنى ما، ولكن مطاردة أصولها لن يفضي أبدًا إلى حادثة يمكن عدُّها بالفعل أصلاً. إن أول استخدام مسجَّل لشكل من الأشكال أو لبنية نحوية، ليس أصلاً؛ لأن ما يتأصل في تلك الحادثة ليس مكونًا من مكونات الشفرة، إذ يصير عنصرًا في النظام، أو شفرة في عملية تنفي السعي إلى أصل. إنه لأمر عديم المعنى أن نسأل عن طفل: ما أول كلمة نطق بها؟.، وسيكون من المشكل أيضًا أن نسأل: في أي لحظة بالضبط صارت "الماشية" علامة في اللغة الإنجليزية.

هذا بالطبع موقف متناقض، وإحدى وظائف فكرة التناص هي الإيعاذ بالطابع المتناقض لأنظمة الخطاب. وتقاليد الخطاب لا يمكن أن يصبح لها أصل إلا في الخطاب؛ فكل شيء في "اللغة" – كما يقول سوسير– لابد أنه كان أولا في "الكلام"، غير أن الكلام يصير ممكنًا من خلال اللغة، ولو حاول المرء أن يتعرف على أي تلفظ أو نص وكأنه لحظة أصل، سيجد أنهما يعتمدان على شفرات مسبقة. ويمكن القول بأن التشفير لا يمكن أن تكون له لحظة أصل إلا إذا كان قد جرى تشفيره فعلاً في شفرة مسبقة، وببساطة أكثر فإن من طبيعة الشفرات أن تكون دائمًا في حالة وجود، وأن تفقد أصولها.

وهكذا يكون للتناص بؤرتان؛ فهو من ناحية يلفت انتباهنا إلى أهمية نصوص سابقة، ويؤكد أن استقلالية النصوص فكرة مضللة، وأن العمل الأدبي لا يكون له معنى إلا لأن أشياء معينة كانت قد كتبت من قبل. ومع ذلك، فبقدر ما يركز "التناص" على الفهم، على المعنى، فإنه يفضي إلى اعتبار النصوص السابقة مساهمات في شفرة تجعل الآثار المختلفة للدلالة ممكنة. وعلى هذا النحو يصير التناص تحديدًا لعلاقة العمل بنصوص معينة سابقة، وليس تحديدًا لمساهمة العمل في الفضاء الخطابي لثقافة ما؛ أي العلاقة بين نص ما واللغات والممارسات الدلالية المختلفة في ثقافة ما، وعلاقة ذلك النص بتلك النصوص التي تعبر باسمه عن

إمكانات تلك الثقافة. وهكذا لا تكون دراسة التناص كما جرى فهمها عادة، بحثًا في المصادر والتأثيرات، فهي دراسة توسع شبكتها بحيث تتضمن ممارسات للخطاب مستقلة، وشفرات أصولها مفقودة، وبحيث يصبح من الممكن فهم الممارسات الدالة في نصوص متأخرة. ويحذرنا بارت أنه من منظور التناص "فإن الاقتباسات التي يجري صناعة النص منها هي اقتباسات مستقلة، ولا يمكن اقتفاء أثرها، وهي مع ذلك "مقروءة بالفعل". تقوم هذه الاقتباسات بدورها – وهذا هو الشيء الحاسم – على اعتبار أنها "مقروءة بالفعل"(٢). وتعرف جوليا كريستيفا أيضًا التناص بأنه مجمل المعرفة التي تجعل من الممكن أن يكون للنصوص معنى؛ إذ تقول: ما أن نفكر في معنى نص ما وكأنه يعتمد على نصوص أخرى يمتصها ويحولها، تتأسس فكرة العلاقة بين النصوص وتحل محل فكرة العلاقة بين الذوات(٣).

وعلى هذا النحو يكون مفهوم التناص محوريًّا بالنسبة لأي توصيف بنيوي أو سيميوطيقي للدلالة الأدبية، غير أنه يثبت إلى حد ما صعوبة العمل به. يبدأ لورينت جني Laurent Jenny مثلاً، في مقالة ممتازة له عنوانها "استراتيجية الشكل"، بخبطات واسعة ورؤية موجزة تتسم بها كثيرٌ من تعريفات التناص؛ إذ يقول: "بعيدًا عن التناص، سيكون العمل الأدبي ببساطة غير قابل للفهم، تمامًا كما يكون التلفظ بلغة ليست معروفة بعد"(٤). والمقارنة لا تترك مجالاً للشك؛ فما يجعل سلسلة من الضجيج قابلة للفهم وكأنها متتابعة من العناصر الدالة، هو النظام الصوتي والنحوي والدلالي في لغة ما. والتناص الذي يتماثل مع اللغة، يحدد كل شيء يعين الشخص على إدراك النموذج والمعنى في النصوص. ولكن حين يأتي جني للعمل بهذا المفهوم ، يتغير منظوره تمامًا وعلى نحو مدهش؛ ففكرة التناص – كما يقول – " تطرح على الفور مشكلة الإدراك الحساسة، ففي أي نقطة بالضبط يمكن للمرء أن يتحدث عن حضور نص في نص آخر وكأنه نموذج للتناص؟"(٥). إنه يقترح التمييز بين التناص وبين "الإشارة البسيطة أو الذكرى"؛ ففي الحالة الأخيرة يكرر

(2) Roland Barthes, 'De l'oeuvre au texte,' *Revue d'esthétique* (1971) p. 229.
(3) Julia Kristeva, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.
(4) Laurent Jenny, 'La Stratégie de la forme,' *Poétique*, 27 (1976) p. 257.
(5) Ibid., p. 262.

النص عنصرًا ما من نص سابق، دون استخدام معناه. أما في حالة التناص فإنه يشير إلى، أو يعيد انتشار بنية كاملة، نموذج للشكل والمعنى مأخوذ من نص سابق. وهو بهذا يستبعد من التناص إيحاء لوترياموون Lautréamont بكتاب مالدورو *Maldoror* لموسيه Musset ؛ أي الصورة غير الاعتيادية للبجعة وهي تقدم ثديها لصغيرها حتى يلتقمه. الإيحاء يجري إدراكه على الفور، ولكن رمزية البجعة عند موسيه كما يقول جني، يجري ببساطة تجنبها. "فحتى لو كانت هناك سخرية من الذكرى الرومانسية من خلال العاطفية العامة في الخطاب، فإنه لا توجد علاقات بين النصين من حيث هما وحدتان بنائيتان"(٦).

هناك أسباب وجيهة للرغبة في استبعاد مثل هذه الإيعازات من المجال الذي يدرسه المرء. وهذا التضييق لمجال التناص يسمح لجيني بإنتاج دراسة شيقة للطرق التي يجري بها استخدام أبنية من نصوص سابقة، وللطرق المتعددة التي يجري بها تحويل الاقتباسات التناصية (وفقًا لنماذج الصور البلاغية المختلفة) غير أن التناص الذي يصفه جيني لا يصمد للعلاقة الحاسمة مع نص تبناه هو في الأصل. من البديهي مثلاً أن نص لوترياموون برغم أنه يتجاهل المعنى المقصود ببجعة موسيه، فإن سخرية لوترياموون من الرومانسية صارت ممكنة بالإحالات الفارغة إلى البجعة، أو فلنقل بإساءة استخدام الصور والموضوعات الرومانسية. وإذا كان التناص هو ما يجعل النص المتأخر قابلاً للفهم، فسيكون من الواضح أنه لابد أن يتضمن هذه العلاقات بالخطاب الرومانسي، حتى ذلك التكرار المصطنع للبجعة.

قد يبدو تضييق مفهوم التناص مقابلاً معقولاً ندفعه من أجل مقالة جيدة عن استخدامات الاقتباس، غير أنه يطرح أسئلة تتصل بمضامين المفهوم الأوسع. لقد وظف ريفاتير Riffaterre وآخرون المفهوم الواسع للتناص لدراسة المرجعية الخاصة في الأعمال الأدبية؛ إذ إن ما يبدو كأنه إشارة لشيء ما، لحالة علاقة ما.. إلخ،

---

(6) Ibid., p. 263.

يمكن ويجب أن يُقرأ كأنما هو إشارة لنصوص أخرى، ولكليشيهات وأنظمة وصفية في ثقافة ما، تنتج عن تكرار إيحاءات وتداعيات النصوص. وحيث إن جيني يريد أن يستبعد بعض التكرارات والإيعازات من فهمه المحدد للتناص، فما الذي سيحدث لهذه التكرارات والإيعازات؟ هل يجري استبعاد حالات مثل البجعة من بحوث الدلالة الأدبية؟ هل يمكن قراءتها مرجعيًا بدلاً من قراءتها تناصيًا، كما لو أنها تتضمن بجعات حقيقية، أم يجري تناولها إلى حد ما وكأنها نموذج غير محدد؟ أن نضيق مفهوم التناص ونحصره لأسباب عملية – أيَ تحديد منطقة بحث محكومة – ستكون هذه استراتيجية غير بريئة. إنها تطرح أسئلة تتصل بالمزاعم المتعلقة بالمفهوم الأوسع.

وهناك حالة خاصة شيقة هي حالة جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، التي ينسب إليها عمومًا صياغة فكرة التناص وتطويرها. ما الذي يحدث عندما تقدم توصيفًا للفضاء التناصّي للعمل؟ تقول: مهما يكن المحتوى الدلالي للنص، فإن وضعيته كممارسة دالة تفترض مسبقًا وجود خطابات أخرى... وهذا يعني أن كل نص خاضع من البداية لفقه الخطابات الأخرى التي تحدد له عالمًا ما"[7]. ولكن يبدو أن من الصعب جعل ذلك العالم نفسه موضعًا للانتباه؛ "فالمدلول الشعري يشير إلى (أو يتصل بـــ) مدلولات خطابية أخرى، لدرجة أنه يمكن قراءة خطابات أخرى كثيرة في تلفظ شعري ما"[8]. إن محاولة الكشف عن أهمية التناص، تقود المرء إلى التركيز على الخطابات الأخرى المتماهية مع خطاب ما وتقف وراءه، ومحاولة تحديد هذه الخطابات. وهكذا فإن تناصّ **أناشيد مالدورو** Lautréamont's *Chants de Maldoror* للوترايامون، و**القصائد** *Poésies* ، يجري وصفه وكأنه ديالوج مع نصوص هي في الأساس (وعمليًا كذلك) متطابقة.

(7) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 388–9.
(8) Kristeva, *Semiotiké*, p. 225.

النص الآخر، الذي هو موضوع للمحاكاة الساخرة، تمتصه الفقرة الشعرية، سواء بصفته ذكرى (المحيط لبودلير؟ - "القمر" و"الطفل" و"حفار القبور" لموسيه؟ لامارتين؟ البجعة لموسيه؟- وكل تلك الشفرة الرومانسية المستبعدة في "الأناشيد")، أو بصفته اقتباسًا (فالنص الآخر يؤخذ حرفيًا ويجري تقطيع أوصاله في "القصائد")[٩]

الأمر الصادم على وجه خاص هو اختيار كريستيفا لما تسميه "المثال الصادم على هذا الفضاء التناصي الذي هو مهد الشعر". إن "قصائد" لوتريامون، التي تحتوي على عدد كبير جدًّا من عمليات النفي أو التشويه الصريح للثوابت والسينتيمات التعريفية، هي المثال المبدئي على التناص في مجلة سيميوطيقًا *Semiotiké* والمثال الوحيد في دراسة "السياق المفترض قبلاً" في كتاب "ثورة اللغة الشعرية *La Révolution du langage poétique*"[١٠]. وكتاب "القصائد ٢" على وجه الخصوص يفرض على المحلل عمليًّا دراسة تفصيلية للعلاقة بين المصادر التي لا سبيل إلى إنكارها (عادة عند باسكال، أو فوفينارج Vauvenargues، أو روشفوكو La Rochefoucauld) والتشويهات الفظة. إن أي شخص يفكر في أن هدف التناص هو أن يأخذنا إلى ما هو أبعد من دراسة المصادر التي لا سبيل إلى إنكارها، يلتقي مع ملاحظة كريستيفا القائلة بأن المرء "لكي يقارن النص المفترض مسبقًا بنص "القصائد ٢"، عليه أن يحدد أي طبعات استخدمت من باسكال وفوفينارج وروشفوكو، لأن الطبعات تختلف بوضوح من طبعة إلى أخرى"[١١].

والفكرة هنا ليست أن مثل هذه المسائل غير مهمة أو غير دالة ، وإنما أن الموقف الذي يستطيع فيه المرء أن يتتبع المصادر إلى نهايتها بمثل هذه الدقة، لا يمكن أن يَصلُح نموذجًا لوصف التناص، إذا كان التناص هو الفضاء الخطابي العام الذي يجعل النص مفهومًا. والإجراء الذي تقوم به كريستيفا إجراء مفيد لأنه يكشف عن الطريقة التي يقود بها مفهوم التناص الناقدَ الذي يود استخدام المفهوم من أجل

(9) Ibid., p. 194.
(10) Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, pp. 337–58.
(11) Ibid., p. 343.

التركيز على حالات تضع النظرية العامة موضع تساؤل. إن النقد الذي يقوم على القول بأن تناصًّا عامًّا ومستقلاً هو ما يجعل المعنى ممكنًا، هو نقد يحاول أن يبرر ما يقول، بأن يوضح كيف أنه في حالات معينة " يعمل النص من خلال استيعاب نصوص أخرى في الفضاء النصي، وتدميرها في الوقت نفسه"، ويكون هذا النقد في أسعد حالاته وأكثرها انتصارًا، حين يمكنه إدراك العتبات المعينة التي يكون العمل بها مصارعًا في ثبات. والممارسة النقدية تقود المنظِّر إلى القول بأن "النص الشعري يجري إنتاجه في الحركة المركبة الخاصة بتأكيد نص آخر ونفيه في الوقت نفسه"(١٢).

أحد النقاد، وكان قد سلك هذا الطريق بلا تردد، أحاط بمفهوم التناص وحصره في علاقة بين نص ونص آخر سابق ومحدد، بين شاعر وسابقه الشهير. هذا الناقد هو هارولد بلوم Harold Bloom . وأنصار التناص الفرنسيون لن يدخلوا في خلاف مع صيغة بلوم وهو يؤكد الطابع التناصّي للنص وللمعنى:

> **من الأفكار القليلة التي يصعب إزالتها، الفكرة العامة السائدة القائلة بأن النص الشعري نص قائم بذاته، بحيث يكون له معناه أو معانيه المؤكدة دون رجوع إلى نصوص شعرية أخرى... ولسوء الحظ فإن القصائد ليست أشياء، بل كلمات تشير إلى كلمات أخرى، وأن تلك الكلمات تشير بدورها إلى كلمات أخرى، وهكذا دواليك في عالم اللغة الأدبية المكثف المزدحم. إن أي قصيدة هي قصيدة ترتبط بقصيدة أخرى، وأي قراءة لقصيدة ترتبط بقراءة أخرى(١٣).**

تلك هي الحال؛ لأن الأفعال اللغوية السابقة هي الأرضية، هي الشروط اللازمة لوجود أفعالنا نحن الخطابية. يتساءل بلوم:

"ماذا يحدث لو حاول المرء أن يكتب أو يدرّس أو يفكر، أو حتى لو حاول أن يقرأ، من دون إحساس بتراث ما؟ لماذا ، لا شيء سيحدث على الإطلاق، لا

(12) Kristeva, *Semiotiké*, p. 257.
(13) Harold Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven, Yale University Press, 1976, pp. 2–3.

شيء. أنت لا يمكنك أن تكتب أو تدرّس أو تفكر، أو حتى تقرأ، دون محاكاة، وما تقوم بمحاكاته هو ما قام به شخص آخر؛ أي كتابة ذلك الشخص، او تدريسه، أو تفكيره، أو قراءته، إن علاقتك بما يعلّم ذلك الشخص هي التراث"(١٤).

يمكننا هنا بالفعل أن نرصد أن الانتقال من النصوص إلى الأشخاص ستكون له أهمية أكبر، حتى ليصبح السمة المركزية في نظرية بلوم، بحيث يضعها موضع التعارض الحاد مع نظرية أسلافه الفرنسيين. أما بالنسبة لبارت Barthes فيمكن للمرء أن يقول إن نموذج الإنتاج النصي هو "بوفار وبيكوشيه*" Bouvard and Pécuchet اللذين تتولد حياتهما عن شبكة لانهائية من الاقتباسات غير المعروفة. وعلى العكس من ذلك، فإن التناصّي بالنسبة لبلوم ليس فضاء من المجهولية والتفاهة، بل نضال بطولي بين شاعر جليل وسلفه المهيمن.(إن النص الشعري كما أفسره أنا، ليس تجميعًا لعلامات على صفحة، بل ميدان لمعركة نفسية، عليه تتصارع قوى أصيلة، لا لشيء إلا لانتصار يحققه الفوز، الانتصار النهائي على النسيان)(١٥).

وإذا انتقلنا من النصوص إلى الأشخاص، فإن بإمكان بلوم أن يزعم بوجود تناصّ، ولكن بحماسة أقل حذرًا من حماسة بارت؛ ذلك أن التسمية المختصرة عند بارت لما هو تناصّي (وكأنه الشيء المقروء فعلاً) هي أمر على قدر من الإحباط، وكأنها تعطيل لتوقعات مثيرة. أما بلوم، الذي يأخذ في تسمية الأسلاف ووصف نضالهم البطولي الذي يجري في ميدان التراث الشعري، فلديه ما يبرر حماسه. والحقيقية أن استخدامه للتناص خطوة جريئة لا يمكن إلا أن تغري الناقد المحبَط من إمكانية العمل في فضاء الاقتباسات المجهّلة وغير المحددة عند بارت. إنها خطوة جريئة لأنها وهي تزعم استقلالية كل نص عن النصوص الأخرى، تؤدي إلى راحة لا يمكن حتى لبلاغة كابالا الصوفية Kabbalistic rhetoric أن تخفيها. إن وظيفة نظرية التأثير عند بلوم، وبالتأكيد وظيفة التماثلات الفرويدية التي تتبنى

(14) Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 32.

* رواية للكاتب الفرنسي فلوبير

(15) Bloom, *Poetry and Repression*, p. 2.

عليها، هي المحافظة على كل شيء في إطار العائلة. التناص أرشيف العائلة؛ فحينما يشرحه شخص يبقى بكامله في إطار المعيار التقليدي للشعراء الكبار. والنص بناء قائم على التناص، ولا يمكن فهمه إلا من خلال النصوص الأخرى التي يمتد إليها، ويكملها، ويحولها، ويتسامى عليها، غير أننا حين نسأل ما هذه النصوص الأخرى، تتحول هذه النصوص إلى ما يمكن أن يكون القصائد المحورية لشاعر من الأسلاف عظيم. ولو سألنا لماذا يكون الأمر على هذا النحو، لماذا يجب أن يتكثف ما هو تناصّي ويتحول إلى علاقة بين فردين، يبدو كأن الإجابة أنه لا يمكن أن يكون للرجل سوى أب واحد. إن سيناريو الرومانس العائلي لا يعطي للشاعر إلا سلفًا واحدًا . ومن هذا الرومانس العائلي، من هذا التناص الدافئ الإجرامي للشعراء الأجلاء، يستمد التناص عند بلوم. هناك على كل حال أصول؛ فالسلف هو الأصل الكبير، السلطة التناصّية. حدَّدْ النصَّ الأساسيَّ الرائدَ، عبر خريطة **لإساءة القراءة** *A Map of Misreading* نادرًا ما تحدد شيئًا؛ فلديك فضاؤك التناصّي، وهو فضاء يمكن تحديد مفاصله من خلال سلسلة من الاستعارات الغرائبية المبهجة.

تبدو نظرية بلوم وكأنها بحثٌ عن التناص والافتراضات المسبقة، ولكن عندما يجري تضييق التناص إلى هذا الحد، بحيث يكون علاقة بين قصيدة معينة، وقصيدة سلف واحد عظيم كان الشاعر يكافح من أجل تجاوزه، فإن الشكوك تبدأ في مساورة المرء. أليس بحث بلوم عن التأثير وإساءة القراءة هو في الحقيقة نظرية في الأصول استهدفت – مثل معظم نظريات الأصول – إقناعنا باتخاذ منظور مختلف لطبيعة الموضوع المطروح ومعناه؟ ورغم أن بلوم يؤكد أن القصائد ليس لها معنى، وإنما لها فقط علاقات مع قصائد أخرى، فإن كتابته تتألف من تفسيرات قوية للقصائد، قائمة على زعم حول الكيفية التي ظهرت بها هذه القصائد، وهو يزعم مثل ريفاتير Riffaterre بأنه يكشف سر النص من خلال توصيف الأصول؛ أي من خلال مجازات عن قصيدة سابقة أو إساءة قراءة لها، بدلا من المجازات عن الهايبوجرامات أو الكليشيهات{عند ريفاتير}. ولو اقتنعنا بأن

هذه هي حقًا الطريقة التي تظهر بها القصائد، حينئذ سنفسرها كما يقول بلوم، مستخدمين أحد النصوص وكأنه فضاء تناصي لنص آخر.

وإذا كان "النقد الطباقي" عند بلوم نظرية تكوينية خالصة، أكثر مما هو نظرية في شروط الدلالة، فإنه مع ذلك يكشف عن المخاطر التي تحيط بفكرة التناص؛ فهو مفهوم يصعب استخدامه بسبب الفضاء الواسع غير المحدد الذي يشير إليه، ولكن حين يضيِّق المرء التناص بحيث يجعله أكثر قابلية للاستخدام، فإنه إما أن يسقط في دراسة للمصادر من نوع تقليدي أو وضعي (وهو الأمر الذي سعى مفهوم التناص إلى تجاوزه)، أو ينتهي به الحال إلى تحديد نصوص معينة وكأنها النصوص القبلية، على أساس تفسيري مريح. إن عمل بلوم لا يمكن إهماله؛ بل على العكس، فقد فعل الكثير من أجل تنشيط النقد التفسيري، بعد أن فقد معناه وغرضه حين بدت الإنسانوية المتواضعة للنقد الجديد وكأنها عفا عليها الزمن. إن بلوم بتأكيده أن "الحروف الإنسانية" عبارة متناقضة oxymoron، وأن هبة الخيال تأتي بالضرورة من انحراف الروح، وأن التراث الأساسي في الشعر الغربي منذ عصر النهضة هو "تاريخ للفضول، وتاريخ لكاريكاتير إنقاذ النفس، والفوضى، والانحراف، والتحريف المتعمد، هو تاريخ لم يكن للشعر الحديث أن يوجد من دونه"[١٦] – أقول إن بلوم بتأكيدات كهذه، سيلهم جيلاً كاملاً من النقاد كيف يقرأون القصائد وكأنها كاريكاتيرات لإنقاذ النفس.

وكان بلوم أيضًا مثار إعجاب بسبب طرحه القوي المتكرر لمشكلة التناص، غير أن بعضنا ممن يفتقر إلى قوته، لابد أن تغيظه حقيقة أن القصائد تبدو وكأنما تفترض مسبقًا أكثر من قصيدة واحدة سابقة عليها؛ فما يجعل القراءة والكتابة ممكنة ليس عملاً واحدًا من الأعمال السابقة تقوم بدور الأصل ولحظة الاكتمال، بل سلسلة مفتوحة من الأعمال، يمكن إدراكها ولكنها في الوقت نفسه مفقودة، تقوم كلها بتكوين ما يشبه لغة، احتمالات خطابية، أنظمة من التقاليد، كليشيهات وأنظمة وصفية.

---

(16) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, pp. 86, 85, 30.

التناص أشد تعقيدًا، وأيضًا أكثر ابتذالاً مما يمكن أن يوحي به نموذج الشعر الجليل. والحقيقة أن نييل هيرتز Neil Hertz قد أظهر بوضوح، أن إحدى وظائف الجليل هي بالضبط أن يحوّل التعددية المشوهة إلى دراما مركّزة. وما يسميه كانط "الجليل الرياضي" ينشأ من الإنهاك المعرفي، فالعقل حين يصادف التوالد السعيد، من دون أمل في جلب سلسلة طويلة من البعثرة الواسعة تحت نوع من الوحدة المفهومية، يعيش "اختبارًا لحظيًا لقواه الحية"، تتبعه حركة تعويضية موجبة، وانسجام في مواجهته هو لأشياء غير قابلة للتحكم. وهيرتز حين يجد هذه الدراما متكررة في تفكير الدارس حول تكاثر المادة العلمية، والمطبوعات، والتفسيرات، يقول:

> **"الهدف.. هو اللحظة الأوديبية؛ ذلك أن الهدف هو جلال الصراع والبناء. إن رغبة الدارس تسعى نحو لحظة الانغلاق، حين يجري حل متوالية لا نهائية ومشوشة (مهما يكن الثمن) إلى مواجهة شخص لشخص، وحين يتحول فيض متعدد إلى تطابق إضافي مع العامل الحاجب، الذي هو ضامن لكمال الذات بصفتها عاملاً"**(١٧).

إن بلوم يحوّل التناص من سلسلة لانهائية من الشفرات والاقتباسات المستقلة إلى مواجهة أوديبية، مواجهة يكون من شأنها الحفاظ على تكاملية شعرائه، بصفتهم فاعلين للعملية الشعرية. ولكن حتى لو تجنبنا مناورات بلوم الدرامية، سيكون من الصعب تجنب السيناريو العام. إن نظريات التناص تطرح علينا نظرات عن سلاسل لا سبيل إلى التحكم فيها من الأصول المفقودة، والآفاق اللانهائية، وكما أشرت من قبل فإننا لكي نعمل بالمفهوم الذي نركز عليه هنا، فإن هذا التركيز قد يدمر، إلى حد ما، المفهوم العام للتناص الذي نعمل باسمه الآن.

غير أن هذا ليس مبررًا لتجنب المشروع كله، بل هو على العكس يوحي بالحاجة إلى استراتيجيات تعددية، الحاجة إلى تركيزات وتحديدات مختلفة، ومع كل

(17) Neil Hertz, 'The Notion of Blockage in the Literature of the Sublime,' in *Psychoanalysis and the Question of the Text*, ed. G. Hartman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 76.

ذلك فإنه ليس بإمكان المرء أن يثق أبدًا بأن هذا قد يسهم بالفعل في فرضية كبرى. وأحد المشاريع القيمة هنا هو ما وصفناه في الفصل الماضي من محاولة ريفاتير إعادة بناء الكليشيهات والأنظمة الوصفية التي تقف وراء استخدامات معينة للغة الشعرية. والإمكانية الأخرى هي اتباع النموذج اللغوي بقدر ما يستطيع المرء، وذلك من خلال شرح فكرة الافتراض المسبق في علم اللغة ومثيلتها الأدبية التي توحي بها.

واللغويات في دراستها للافتراضات المسبقة عمليًا في لغة من اللغات الطبيعية، وجدت من المناسب التمييز بين الافتارضات المسبقة **المنطقية** والافتراضات المسبقة **البراجماتية**. وأفضل طريقة للتفكير في الافتراضات المسبقة من النوع الأول هي التفكير في الافتراضات المسبقة في جملة ما، كما يحدث حين ندرك أن جملة "هل توقفت عن ضرب زوجتك" محملة بسؤال، لأن أية إجابة تقدم ما تفترضه الجملة مسبقًا: أن شخصًا كان قد اعتاد في السابق أن يضرب زوجته. والتعريف الواضح للافتراضات المسبقة من النوع المنطقي هو كما يلي: أن الجملة (س) تفترض مسبقًا الجملة (ص) عسى أن تكون الجملة (س) منطوية منطقيًا على الجملة (ص) ونفيًا للجملة (س)، كما أن الجملة (س) تنطوي منطقيًا هي أيضًا على الجملة (ص)[18]. وحتى تكون المسألة حقيقية أو زائفة يجب أن تكون الافتراضات المسبقة حقيقية. وهكذا، فإن جملة "لقد أدهشني أن جون اشترى سيارة" تفترض مسبقًا أن "جون قد اشترى سيارة"، وأنه "لم يدهشني أن جون قد اشترى سيارة". إن سلسلة كاملة من الأبنية النحوية والمفردات الدلالية تحمل افتراضات مسبقة من هذا النوع؛ فمسندات حقيقية (كما في المثال السابق) تفتح المجال لجمل (كان جون هو من أمسك باللص) ولعبارات أخرى مؤقتة (غادر جون قبل أن تهاتفه ماري)، ولعبارات غير محددة تتصل بذلك (الفندق الذي بني في القرن التاسع عشر آيل للسقوط) ولتأملات معينة (توقف جون – أو مازال يحاول– الكتابة عند الساعة الثانية) ولتكرارات (جون

(18) Edward L. Keenan, 'Two Types of Presupposition in Natural Language,' in *Studies in Linguistic Semantics*, ed. Charles Filmore and D. Terence Langendoen, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971, p. 45.

هاتفه مرة ثانية) ولمحددات قائمة على افتراض مسبق (مات كل شخص إلا جون) ولأسماء معرّفة، بما في ذلك كل الأبنية النحوية التي تلعب دور الأسماء (فجملة "تزوج جون من أخت فريد" تفترض مسبقًا أن فريد له أخت، وجملة "فقد فريد الورقة التي أعطاها له جون ليقرأها" تفترض مسبقًا وجود ورقة أعطاها فريد لجون ليقرأها). بل إننا يمكن أن نمتد بفكرة الافتراض المسبق المنطقي هذه لنتساءل ("أين ذهب هو" مفترضين مسبقًا أنه قد ذهب إلى مكان ما) وذلك من خلال القول بأن الافتراضات المسبقة حول سؤال ما، هي تلك الجمل التي هي افتراضات مسبقة منطقية بالنسبة لكل إجابة على هذا السؤال[١٩].

هذه الفكرة عن الافتراض المسبق، وهي فكرة لا تحددها معتقدات المتكلم أو المؤلف، تقدم تناصًّا خجولا، في ربطها جملًا من نص ما، بمجموعة أخرى من الجمل تفترضها مسبقًا. وهذه النوعية من الافتراض المسبق لها أهميتها في الأدب. فإذا كانت الافتراضات المسبقة لجملة هي كل تلك الافتراضات المسبقة التي يستلزمها منطقيًّا نفيها، فإنه يمكننا القول حينئذ، وبشكل غير رسمي، أنها تتألف من كل التأكيدات الناتجة عن الجملة، باستثناء التأكيد الناتج عما تدل عليه بنيتها السطحية. ومن الأهمية بمكان أن نعرف أي الاقتراحات يختار عملٌ أدبي ما أن يؤكدها على نحو مباشر، وأي الاقتراحات يختار أن يضعها في هذا الفضاء التناصي بأن يفترضها ضمنًا.

وهكذا، حين يبدأ بودلير قصيدة بقوله:

"عندما تجثو السماء الخفيضة الثقيلة كأنها غطاء على الروح

متأوهة من القلق الذي يجثم عليها"[٢٠]

وحين يستمر في عبارات تالية تستغرق ثلاثة مقاطع، فإنه بذلك يختار أن يفترض مسبقًا أهم التأكيدات في خطابه، يختار أن يؤجلها إلى ما بين النصوص

(19) See ibid., pp. 46–8, for discussion and examples.
(20) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. Y. Le Dantec and C. Pichois, Paris, Gallimard, p. 70.

أو إلى عتبة النص، أن يراها جزءًا مما "قُرِئَ بالفعل"، أو مجموعة من الجمل الموجودة في القصيدة. هناك إشارة ضمنية لخطاب شعري سابق، لميراث شعري ما، رغم أن شاعرًا لم يسبق له أن وصف السماء بأنها غطاء لآنية. ولو كان بودلير قد بدأ بـــ " في بعض الأحيان، والسماء الخفيضة تجثم كالغطاء"، لزعم بأنه قد اكتشف شيئًا عن العالم، وربما توقعنا توضيحًا وتبريرًا ، لتوقعنا حكاية تضع هذه الحقيقة في سياق تجريبي. اتخاذ القرار بالافتراض المسبق يدمر المرجعية في هذا المستوى، من خلال التعامل مع الحقيقة المطروحة هنا كما لو كانت موجودة بالفعل. وفي حالات كهذه، يكون الافتراض المسبق من النوع المنطقي عاملاً تناصيًّا يتضمن سياقًا خطابيًّا، وبإدراكه لما بين النصوص يعدِّل من الطريقة التي يجب أن تُقرَأ بها القصيدة.

مرة أخرى، حين يبدأ بودلير قصيدة "بركة" 'Bénédiction' بقوله:

"عندما – وبإرادة من القوى العليا–

يظهر الشاعر في هذا العالم.."[٢١]

فإنه – وبافتراض مسبق لهذه الحقيقة حول الشاعر– يستغرق في علاقة مختلفة بها، يتناولها وكأنها خطاب مسبق، كأنها جزء مما بين النصوص، كأنها أسطورة الشاعر التي يمكنه أن يقتبسها، وهو بذلك يفتح مسألة الصيغة التي تتناول بها قصيدتُه هذا الخطابَ المسبق. إن الافتراض المسبق يفتح فضاء تناصيًّا يمكن بسهولة أن يصير مفارقًا.

في الشعر هناك فارق بين افتراض يجري إقراره مباشرة وافتراض آخر مضمر. يبدأ تيد هيوز Ted Hughes قصيدة له قائلاً " أكتوبر هو القطيفة"[٢٢]. وهذا الإقرار المباشر استعارة، وهي استعارة من نوع غير عادي، هي طريقة لاكتساب مكانة ما، للطاقة والصواب. وأن نبدأ قصيدة ما قائلين "في أكتوبر القطيفي"، يعني

(21) Ibid., p. 7.
(22) Ted Hughes, *Selected Poems*, London, Faber, 1972, p. 25.

التعامل مع التجاور بين أكتوبر والقطيفة على اعتبار أنه افتراض مسبق، وأن نعود إلى نص سابق، فإن ذلك من إبداع أو اكتشاف تلك العلاقة، بل يعني أن نشير (برغم أننا لا نعرف قصيدة أخرى تصف أكتوبر بأنه قطيفي) إلى أن الشاعر كان يستخدم استعارة مضمنة فعلاً في رؤيته، في خطابه الشعري. عبارة "أكتوبر هو القطيفة" تتجنب الصيغة الاقتباسية، ربما لأنها تسعى إلى تجنب المفارقة.

وفي النهاية، فإن القصائد التي تحتوي على أسئلة تؤكد بوضوح طبيعتها التناصيّة، لا لأنها فقط تبدو وكأنما تسعى إلى إجابة، ومن ثم تصف نفسها بأنها غير مكتملة، بل لأن الافتراضات المسبقة التي تحملها الأسئلة تنطوي على خطاب مسبق. ففي قصيدة بليك "النمر" نجد سلسلة من الأسئلة على هذا النحو:

أي يد أبدية، أو عين أمكنها أن ترسم هذا الانتظام المخيف؟

من أي عمق سحيق أو سماوات بعيدة اشتعلت النار في تلكَ العيونِ العسلية؟

باية أجنحة يجرؤ ويطمح؟

أي يدٍ يمكنها أن تمسك بالنار؟(٢٣)

بافتراض مسبق مفاده أن الانتظام المخيف ترسمه يدٌ أبدية ما، وأن النار والعيون يشعلها عمق سحيق أوسماء بعيدة..إلخ، ترى القصيدة في هذه الجمل الأخيرة جزءًا من خطاب أو صيغة من خطاب موجود بالفعل في القصيدة، موجود وكأنه نص أو مجموعة من المواقف السابقة على القصيدة نفسها. وهكذا، تصبح مشكلة تفسير القصيدة قائمة في أساسها على أن ما تأخذه القصيدة من مواقف، يتوقف على الخطاب المسبق الذي تحدده القصيدة وكأنه افتراضات ضمنية.

(23) William Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1966, p. 214.

هذا النوع من الافتراضات المسبقة مفيد لدراسة التناص؛ ذلك أنه – برغم محدوديته الواضحة (فلا سبيل إلى أن يكون ذخيرة من الاحتمالات غير المحدودة)– يشير بوضوح كامل إلى حقيقة ما زعمه بارت حول ما بين النصوص: أن النص يشير إلى– أو يقتبس أجزاء من – خطاب هو "مستقل عنه، ولم يُكتَشَف، ومع ذلك فهو مقروء فعلاً". حين تفترض أعمالٌ وبشكل ضمني جملاً مسبقة، فإنها تتعامل معها وكأنها خطاب سابق، شيء بين النصوص تحكي عنه القصيدة. وقد نجد أو لا نجد في القصائد الماضية جملاً شبيهة بتلك التي افتُرضت مسبقًا، ولكن لا سبيل إلى اعتبارها حاسمة. إنها تقوم بدورها وكأنها مقروءة فعلاً، هي تقدم نفسها وكأنها مقروءة فعلاً، وذلك من خلال الحقيقة البسيطة القائلة بأنها قد جرى افتراضها مسبقًا.

غير أن الافتراضات المسبقة من النوع المنطقي لا تستنفد فكرة الافتراضات المسبقة؛ والحقيقة أنه ليس من الصعب أن نقدم أمثلة تقف على النقيض تمامًا من الافتراضات المسبقة من النوع اللغوي والبلاغي والأدبي، وهي النوع المحوري بالنسبة لعملية قراءة الأعمال الأدبية.

تأمل مثلاً مسألة الجمل الافتتاحية في الروايات؛ فالافتراضات المسبقة من النوع المنطقي لها دور مهم في هذا الصدد، على اعتبار أنها الصور الرئيسية التي تحدد الاستراتيجية التفسيرية. إن جملة "وقف الولد أمام الشيء الغريب متظاهرًا بأن لا شيء قد حدث" تتضمن مجموعة غنية جدًا من الجمل السابقة عليها. وباعتبار أنها الجملة الافتتاحية في رواية أو قصة، فإنها ستضعنا – بما تحمله من افتراضات مسبقة – في وسائل الدقة، وتبرمج قراءتنا وكأنها محاولة لاكتشاف عناصر هذا النص "السابق": أي ولد هو؟ وأي شيء ذلك؟ غير أن الجملة الافتتاحية – من حيث المنطق، وبأقل افتراضات مسبقة– ستكون شيئًا من قبيل "في يوم من الأيام، كان هناك ملك، وله ابنة". وبرغم أنها جملة فقيرة في افتراضاتها المسبقة، فإنها غنية تمامًا في افتراضاتها المسبقة الأدبية والتداولية. إنها تربط القصة بسلسلة

من القصص الأخرى، وتدركها بتقاليد نوع من الأنواع الأدبية، فتطلب منا أن نتخذ تجاهها موقفًا معينًا (إذ تضمن، أو على الأقل تشير ضمنًا، أن القصة سيكون لها شأن معها، وهي مسألة أخلاقية ستحكم تنظيم التفاصيل والحوادث). إن قلة الافتراضات المسبقة في جملة ما، هي فاعل تناصّي قوي.

ولو فكرنا في مثل هذه الحالات، سنرى أن هناك طرقًا كثيرة يمكن بها تمييز وإنتاج الافتراضات المسبقة الأدبية والتداولية، وذلك من خلال عناصر في البناء لا تحمل افتراضات مسبقة من النوع المنطقي. وعلى سبيل المثال، فإن الافتراضات المسبقة المنطقية في الطروحات الموجبة والسالبة هي نفسها في معظم الحالات، ولكن عمليات النفي الأدبي – من المنظور البلاغي والتداولي– أغنى في الافتراضات المسبقة. وهكذا، نرى في قصيدة بودلير "رحلة إلى سيثيريا"، وبعد أن يقول "لكنني مع ذلك لمحت شيئًا غريبًا"، تستمر القصيدة على النحو التالي:

لم يكن معبدًا في ظلال الأدغال

فيه كاهنة شابة تقع في حب الزهور

وهي تمر والنيران السرية تستهلك جسدها

ثوبها مفتوح للريح تملؤه(٢٤).

من الوجهة المنطقية ، فإن جملة "لم يكن معبدًا" لا تفترض مسبقًا سوى أنه لم يكن هناك شيء، أما من الوجهة البلاغية، فإنها تفترض مسبقًا أن شخصًا قد توقع أن يكون ذلك معبدًا، أو قد زعم أنه كان هناك، وطول الوصف التالي لذلك، يكثف هذا الافتراض المسبق، ويجعل المقطع كله نفيًا لاقتباس تناصّي ما، نفيًا لشيء موجود بالفعل في القصيدة كفرضية في الخطاب، نفيًا للغة التي ربما طبقها التراث الشعري على "سيثيريا". إن الافتراض المسبق من النوع البلاغي، ذلك الذي يفتح في القصيدة فضاء تناصيًّا أو حواريًّا، هو افتراض له نظام مختلف عن الافتراض المسبق من النوع المنطقي الذي تأملناه فيما مضى.

---

(24) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 112.

إن توصيف الافتراض المسبق من النوع الأدبي أو البلاغي، يعني تحليل العمليات التفسيرية المختلفة التي تشغلها أنواع خاصة من الخطاب. وهذا المشروع مرتبط بالبرنامج الذي يجب أن تطوره اللغويات للتعامل مع النمط الثاني من الافتراضات المسبقة: أي الافتراضات المسبقة التداولية. وهذه الافتراضات المسبقة يجري تعريفها لا على أساس العلاقات بين الجمل، بل على أساس العلاقات بين التلفظات ومواقف التلفظ؛ فـ"تلفُّظٌ معين لجملة ما، يفترض مسبقًا من الوجهة التداولية، أن سياقه مناسب"[٢٥]. أي أن السياق لابد أن يكون وكأنما يسمح لشخص ما بأن يفسر التلفظ وكأنه ذلك النوع تحديدًا من فعل الكلام. إن جملة "افتح الباب" تفترض مسبقًا، ومن الوجهة التداولية، الوجود في حجرة لها باب، والباب ليس مفتوحًا، وبالنسبة لشخص آخر يفهم الإنجليزية وله علاقة بالمتكلم، سيمكّنه هذا من تفسير الجملة على أنها طلب أو أمر.

والتماثل مع حالة الأدب، ليس تماثلاً بالغ الغنى إلا من هذه الزاوية؛ فنحن نأخذ التلفظ الأدبي على أنه نوع خاص من فعل الكلام، معزول عن سياق زمني خاص، وموضوع ضمن سلسلة شكلّتها أعمالٌ أخرى من نوع أدبي ما، بحيث إن جملة معينة تُقرَأ في تراجيديا ما مثلاً، طبقًا لتقاليد مختلفة عن التقاليد التي يجري تطبيقها في حالة الكوميديا. والمرء في محاولته صياغة الافتراضات التداولية في جمل **تحذِّر، وتعِد، وتأمُر**.. إلخ، إنما يعمل على تقاليد نوع من أفعال الكلام.

ومؤخرًا فحسب، جرت محاولات لصياغة افتراضات تداولية مسبقة بالنسبة لأفعال الكلام، وقد جرى التركيز عمومًا على معيار التحقق الناجح لأفعال كلام من قبيل الوعد، والأمر، والتحذير. وليس واضحًا أن الدراسات الأدبية ستتعلم الكثير من تفاصيل مثل هذه الأبحاث. والفكرة هنا ببساطة، أن دراسة الأفعال التداولية المسبقة، تشبه – من الوجهة الشكلية– تلك المهمة التي تواجهها الشعرية؛ فأن نعمل على الافتراضات المسبقة في جملة تَعِد، يعني أن نربطها بسلسلة كاملة من

(25) Keenan, 'Two types of Presupposition in Natural Language,' p. 49.

الجمل الأخرى، أن نضعها في فضاء خطابي أو تناصّي تظهر منه التقاليد التي تجعل هذه الجملة مفهومة ودالة كفعل من أفعال الكلام. والمرء في ربطه لهذه الجملة بأفعال **وعْد** أخرى تشكّل مثلما شكلت، شروط احتماليتها – لا يحتاج إلى البحث فيما إذا كان متكلم الجملة قد صادف من قبل هذه الجمل الأخرى التي **تعِد**، ولا حتى ما إذا كان أي شخص قد أنتج هذه الجمل فعلاً. لا جملة من هذه الجمل هي نقطة الأصل أو موضع السلطة. هي ببساطة مكونات في فضاء خطابي منه يحاول المرء أن يستمد التقاليد(٢٦).

وهذا بالضبط هو نوع المشروع الذي يجب على الشعرية أن تقوم به. إنها بتركيزها على شروط المعنى في الأدب، إنما تربط عملاً أدبيًّا ما بسلسلة كاملة من الأعمال الأخرى، وتتعامل مع هذه الأعمال لا بصفتها مصادر بل بصفتها مكونات مثلاً من نوع أدبي ما، يحاول المرء استكشاف تقاليده. والمرء مهتم بالتقاليد التي تحكم إنتاج وتفسير الشخصية، وبناء الحبكة، والتوليفات التيمية، والتكثيف الرمزي، والإزاحة. وليس هناك في كل هذه الحالات لحظات للسلطة، ونقاط للأصل، اللهم إلا تلك التي يجري تحديدها بأثر رجعي كأصول، والتي يمكن من ثم إظهار أنها مستمدة من سلسلة تشكلت كأصل. وكما في حالة شرح تقاليد محاضرة ما، فإنها مسألة العمل على استخلاص التقاليد الضرورية لتفسير ما يحدث، وليست مسألة مسح شامل لأعضاء في تصنيف ما، واكتشاف غامض لسمات مشتركة.

ولقد رأى بول فاليري Paul Valèry، الذي فكر أن التاريخ الحقيقي للأدب سيكون "تاريخًا للعقل منتِجًا ومستهلِكًا للأدب" – رأى أن مشروعًا كهذا سيكون "دراسة تستهدف الحصول على أدق فكرة ممكنة عن شروط وجود الأدب وتطوره، وتحليلاً لصيغ الفعل في هذا الفن، تحليلاً لوسائله، وتباين أشكاله"(٢٧). إن شعرية من هذا القبيل سيسوّغها قبل كل شيء الطابعُ التناصّي للأعمال الأدبية، وستحاول

(26) For discussion of the relevance of speech-act theory, see Stanley Fish, 'How to Do Things with Austin and Searle,' *MLN*, 91 (1976); and Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
(27) Paul Valéry, *Oeuvres*, ed. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1439.

في علاقة معها.

تقترح المماثلة اللغوية مدخلين محدودين للتناص. الأول هو أن ننظر في الافتراضات المسبقة لنص معين، أي في الطريقة التي يُنتج بها النصُّ نصًّا مسبقًا، فضاءً تناصيًّا قد تحتله نصوص فعلية أخرى مقابلة أو غير مقابلة. وهدف هذا المشروع هو دراسة كيف تخلق النصوص لنفسها افتراضات مسبقة، ومن ثم نصوصًا مسبقة، وكيف أن طرق إنتاج هذه الافتراضات المسبقة ترتبط بطرق تناول هذه النصوص. والمدخل الثاني، أي دراسة الافتراضات المسبقة من النوعين البلاغي والتداولي، يقود إلى شعرية أقل اهتمامًا بالنصوص التي تحتل الفضاء التناصي الذي يجعل العمل الأدبي مفهومًا، منها بالتقاليد التي تقف وراء ذلك النشاط أو الفضاء الخطابي.

وهذان المدخلان كلاهما مدخلان جزئيان. وربما لا يمكن للتناص نفسه أن يتحقق إلا بمشاريع تشوِّه وتحصُر البرنامج النظري الأصلي. غير أن استحالة التحكم والعرض على الإطلاق، صناعة الحاضر، أي تناصية نص معين، ناهيك عن ثقافة معينة، لا تعني أن بالإمكان التخلي عن هذا المشروع لصالح التفسير الذي يطابق بين نص وآخر لكي ينتج قراءة جديدة. لقد أظهر لنا بلوم Bloom وآخرون أن بإمكان المرء عادة أن ينتج الحرارة والضوء من خلال فرك نصين معًا، ولكن حتى حين تسمي مكونات التفسير ما تقوم به "إساءة قراءة" وتعلن أن "الغرابة" هي معيار النجاح، سينشأ سؤال حول مصدر الغرابة. ولكي نجيب عن هذا السؤال لابد أن ينخرط المرء في كل الافتراضات المسبقة من النوع التداولي، وفي تقاليد الخطاب، وفي تكاثر النصوص المسبقة التي يحددها "التناص". الغرابة تأتي من الوقوف موقفًا استراتيجيا داخل خطابات ثقافة ما، وعلى المرء لكي ينتج خطابًا قويًّا، أن يكون محللا صارمًا لعملية التناص.

الفصل السادس

ستانلي فيش وتصويب القارئ

إن - لنقد ستانلي فيش Stanley Fish في كتابيه "قطع فنية تستهلك نفسها" *Self-Consuming Artifacts* و"مفاجأ بالخطيئة" *Surprised by Sin* فضائل متعددة، وإنه لرجل فظ في الحقيقة من لا يتأثر بالقائمة البسيطة التي تضم أشياء متعددة يفترض أن يقوم بها المرء؛ فهي تقدم نظرية من دون خلق جهاز نظري واضح أو شروح خاصة، وهي أيضًا تؤكد حق القارئ ضد مزاعم الناقد المحترف، كما أنها تقدم قراءة في صورة عملية نشطة ومبدعة وليس مجرد حالة من التلقي السلبي. وعليه فإنها – في محاولة للانطلاق من إنسانية حقيقية والمساهمة فيها– تزعم أنه قد جرى تجاهلها في الأساس من نقاد تعاملوا مع العمل الأدبي وكأنه شيء أو حقيقة فنية وقتية. إنها ترحب بوقتية العمل الأدبي أكثر مما تحاول الهرب منها في صورة قصص مكانية، وهي تعتد بالبدائه الحديثة وترتقي بها بحيث يستمر الفهم النقدي عبر طرق الوعي بالذات. وأخيرًا فإنها تقدم منهجًا هرمنيوطيقيًّا، استراتيجية لإنتاج تفسيرات جديدة، وهو الأمر الذي يبقى مع ذلك محل ثقة بالنسبة لتجربة القراءة الفعلية، وقابلاً للتنبؤ من خلالها. إن عمل فيش – كما تشي قائمةٌ كهذه – عملٌ جذاب على نحو واضح، ومستودع للأسباب الجيدة، ولو كان للمرء أن يعترف كما أفعل أنا الآن بكل سرور، فإن نظرية فيش تجمع إلى طموحاتها النظرية قراءاتها الذكية لنصوص القرن السابع عشر، وهي قراءات في مجملها مقبولة كدراسات نقدية مستقلة. وعلى المرء حينئذ أن يقبل بأنها دراسات تستحق كل ما حققته من نجاح، وذلك باعتبارها برنامجًا يستطيع أن يتقدم بنجاح، ويحافظ في الوقت نفسه على معظم المهام والقيم المنسوبة عادة إلى النقد.

وتتبدى الشكوك حين يتساءل المرء عن هذا النجاح، فحين يسأل المرء ما إذا كان حتمًا على نظرية تتحدى مجموعة الافتراضات التقليدية عن الأدب، ألا تصادف مزيدًا من المقاومة لممارستها النقدية، وحين يبحث المرء ما إذا كان حتمًا لنظرية لها كل هذه المكانة، أن يكون لها نتائج جذرية أكثر من هذا. وإذا كان من الأسهل أن نرحب بستانلي فيش بدلاً من أن نحكم عليه، فإن ما لا شك فيه أن النظرية والممارسة على السواء تبدوان صالحتين وبطريقتهما على الدوام، حتى لو كانت القيم التي تسعيان إليها مختلفة. ويمكن للمرء أن يقول إن المشكلة تكمن بالضبط في الحقيقة القائلة أن من الممكن وبنفس القدر، أن نمتدح فيش لقيامه بمهام النقد التقليدية بذوق وذكاء، وأن نقتبس نظريته وكأنها هجوم مروع وضار على صيغتي النقد التقليديتين: الوصفية والتفسيرية.

يبدو إذن أن أفضل طريقة لتقييم عمل فيش، هو أن نفصل بين نظرية الأدب وممارسة النقد، وأن نقطع تلك العلائق التي زوَّرها هو عن وعي، وأن نرى ماذا يحدث لو حاول المرء إعادة بنائهما على أساس أنهما الآن مشروعان منفصلان. وهكذا، لو كان للمرء أن يقول شيئًا كهذا، فإنه في الوقت الذي يكون فيه نشر تفسيرات إضافية لبعض أدب القرن السابع عشر مسألة مشاع نسبيًّا، تندر وتعظم صياغة اتجاه كبير في نظرية الأدب، ويبدو أن من المناسب أن نركز أولا على الأمر الثاني، فنسأل ما نظرية فيش في الأدب وما نتائجها المنطقية، قبل أن نقارن هذه النتائج بالنقد الذي يمارسه فيش فعلاً.

من السهل التعرف على النقاط الأساسية في النظرية وصياغتها؛ فالبحث في معنى كلمة أو عبارة أو عنصر آخر من عناصر العمل الأدبي، يعني البحث في ما يلعبه هذا العنصر داخل العمل الأدبي، وليس بإمكان المرء أن يفسر ما يلعبه هذا العنصر دون أن يحدد كيف يجري تلقيه وتنظيمه والخبرة التي يعيشها القارئ عمومًا وهو يقرأ العمل. إن معاني العناصر في عمل أدبي ما، ليست أشياء داخلية نوعًا ما، وإنما هي الوظائف التي تؤديها بالنسبة للقراء في سياق ما، وهذا السياق

– نظرًا للطابع الزمني لعملية القراءة – سياق زمني. ونتيجة هذا أن يكون العمل الأدبي نفسه موضوعًا زائفًا، أو على الأقل أن تكون نوعية الحقائق التي يمكن صياغتها حول عنصر معين (حول الكلمات التي يضمها العمل مثلاً، والسياق الذي تتوزع فيه) ليس لها إلا تأثير غير مباشر على معنى العمل وقيمته. وحين يود المرء مناقشة المعنى والقيمة، عليه ألا يصف عنصرًا وإنما يصف حدثًا، وهذا ينطوي كما يقول فيش على "تحليل لاستجابات القارئ المتطورة في علاقته بالكلمات وهي تتتابع كلمة بعد كلمة"[1].

لا يحاول المرء إذن أن يصف "العمل نفسه – وهو مفهوم يعزو إليه فيش كثيرًا من صعوبات النقد الأنجلو أمريكي. ويفترض نقاد آخرون كما يؤكد فيش أن النص ممتلئ فعلاً بالدلالات، والمطلوب من القارئ أن يستخلصها من النص. إن وظيفة القارئ باختصار أن يستخلص المعاني التي تمتلكها النماذج الشكلية من البداية بصرف النظر عن جهود هذا القارئ. وفي رأيي أن هذه الجهود نفسها هي مكونات في بنية من الاهتمامات السابقة بالضرورة على أي فحص للنماذج ذات المعنى، ذلك أن هذه الاهتمامات المسبقة هي نفسها شرط وجود هذه النماذج"[2]. إن جهد القارئ، ومحاولته صياغة معنى للنص، من خلال افتراض أبنية، وتوقُّع ما قد يأتي، هو شرط ضروري لنشوء هذه النماذج. الدلالة ليست خاصية داخل النص، وإنما هي ما نعيشه خلال سلسلة من أفعال التفسير التي يجب أن يركز عليها النقد.

ولإعادة التوجيه النظري عدة مزايا. فهي أولا تحررنا من فكرة أن القصيدة شيء مستقل نوعًا ما، "تتضمن" معناها وكأنه شيء قار في داخلها. وهذه الفكرة كانت لها نتائج سيئة الحظ؛ فهي توحي بأن القارئ، كتجريبي جيد، لابد أن يقارب القصيدة من دون مفاهيم مسبقة، إنما يقرأ فقط ما هو موجود في النص. إن

(1) Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1972, pp. 387–8.

(2) Stanley Fish, 'What is Stylistics and Why are They Saying Such Terrible Things About It?,' *Approaches to Poetics*, ed. Seymour Chatman, New York, Columbia University Press, 1973, p. 148.

مشاركة القارئ المثالي هي نقطة البدء يجعل بها النص المنقوش من عملية الإنتاج الأدبي كلها عملية غير ذات معنى، ويحجب التقاليد والمعايير التي تسمح بإنتاج المعنى، ليس هذا فحسب وإنما بها يؤكد أيضًا إفلاس النظرية الأدبية، حيث تصبح تأملاتها عن خصائص النصوص الأدبية تأملات لاحقة وتعميمات بأثر رجعي، وهي تأملات أنكرت بوضوح أي دور في نشاط القراءة.

والمزية الثانية كما يقول فيش، أن النظرية التي تتبنى أهمية تحليل الأفعال التفسيرية، هي "من بداية البداية تنظم نفسها من خلال ما هو دال"، بينما ستواجه أي نظرية تستدعي النص بصفته شيئًا، وترى في الوصف تحميلاً على النص نفسه، صعوبات كبيرة لكي تجد طرقًا للتمييز بين العنصر الدال والعنصر غير الدال.

"حين يتأهب المرء للوصف في غياب ما يؤطر مجال الوصف (أي تجربة القارئ)، لن تكون هناك طريقة لوصف من أين نبدأ ولا إلى أين ننتهي؛ لأنه لا توجد طريقة لتحديد ما هو مهم. وفي موقف كهذا، إما أن يستمر المرء على نحو عشوائي وللأبد (وهنا قد نشير إلى الجفاف العظيم لتحليلات ياكوبسون لبودلير وشيكسبير) أو أن يتوقف عندما يكون بالإمكان صياغة المادة المتراكمة بحيث تلائم أطروحة تفسيرية متصوَّرة قبلاً"(٣).

وهذا يعني أنه لو حاول المرء أن يحلل قصيدة وكأنها شيء، ولم يسألْ أيٌّ خصائصها هو المهم بالنسبة للقارئ، فإن عليه حينئذ إما أن يعمل من دون أي مبدا على الإطلاق (فأي خصائص مميزة سيكون لها أولوية مساوية من وجهة نظر الشخص) أو أن يستورد مبدأ ما، قد لا تكون له إلا صلة محتملة بتجربة القصيدة نفسها. وهذه نقطة مهمة ؛ فهي تسمح لنا مثلاً برؤية أن خطأ النقد الجديد لم يكن في ممارسته النقدية، التي تجعل – بوضوح – من تجربة نمط معين من أنماط القراءة مبدأ ذا صلة (فالقصائد الأخرى كما يقول كلينيث بروكس Cleanth Brooks

(3) Ibid., p. 149.

ستقرأ على النحو الذي تعلم به المرء أن يقرأ دوني Donne والمحدثين). الخطأ كان في زعمه بأن هذا كان مجرد وصف لأبنية موضوعية، ومن ثم فإنه لا حاجة إلى نظرية في القراءة، اللهم إلا بشكل سلبي وجدالي، وكأنه نوع من الهجوم على المفاهيم المسبقة عند النقاد الآخرين.

والميزة الثالثة في هذا التوجه أنه يمهد الطريق لنظرية أدب ملائمة، ويتجنب الصعوبات التي تواجهها النظريات الأخرى المبنية على كون العمل الأدبي شيئًا. وحين يفترض المرء أن الأعمال الأدبية كينونات مستقلة تنطوي على معناها في داخلها، لن تكون نظرية الأدب حينئذ سوى مجموعة من التعميمات حول هذه الأشياء. وأية نظرية حول "لغة الشعر" مثلاً، لابد أن تدرك القيم الموضوعية المشتركة بين القصائد، وغير الموجودة في لغة النثر، وهو المطلب الذي تفتقر إليه معظم المزاعم المهمة (مثل زعم بروكس Brooks بأن "لغة الشعر هي لغة المفارقة")، والمطلب الذي يفضي إلى الفكرة الزائفة عن أن لغة الشعر تتميز بالانحراف نحويًّا ودلاليًّا. ومرة أخرى، فإن نظرية الأدب التي تطلق تعميمات حول "الخصائص القارة" في النصوص، ترتبك بسبب الأعمال الأدبية التي يمكن قراءتها إما أدبًا أو تاريخًا أو فلسفة أو دينًا أو سيرة، ذلك أن هذه الأعمال، وبسبب أن خصائصها الموضوعية لا تتغير، فإنها تشكل تحديًا لخاصية الحسم في الأدب. والأنواع الأدبية بالنسبة لنظرية كهذه هي مجرد تصنيفات. وأية سلسلة من الأعمال تشترك في عدد من الخصائص تشكل في مجموعها نوعًا أدبيًّا، ولا يوجد هنا شيء مبدئي يبرر لماذا يجب أن تكون "التراجيديا" صنفًا أكثر مصداقية – مثلاً – من "الروايات التي تدور حول حياة الأرستقراط".

غير أن المرء حين يزعم أن خصائص الأعمال الأدبية لا يمكن إدراكها إلا داخل بنية استجابة القارئ، سيكون للنظرية الأدبية في هذه الحالة مهمة حاسمة وشارحة؛ إذ عليها أن تلخص الشروط التي تسمح للاستجابات والتفسيرات بأن تكون كما هي عليه. وستختفي الارتباكات المشار إليها منذ قليل، ولن يكون المرء – وفي مواجهة الآخرين – في حاجة بعد ذلك، إلى الإصرار على أن لغة الشعر

تختلف موضوعيًّا عن لغة النثر. إن الجملة الواحدة يمكن أن يكون لها معانٍ مختلفة في الشعر وفي النثر، لأن هناك تقاليد تفضي بالمرء إلى الاستجابة للشعر على نحو مختلف. كما أن المرء لن يكون عرضة للإحباط بسبب أن بعض الأعمال يمكن قراءتها أدبًا أو شيئًا آخر. وعلى العكس، فإن هذه الحالات تقدم دليلا قيمًا حول المعايير والاستجابات التي تميز الأدب، باعتبار أن الأدب يختلف عن صيغ الخطاب الأخرى. إن فكرة أن "قراءة شيء ما على أنه أدب" تصبح شيئًا أساسيًّا، تمامًا كما يحدث في قراءة شيء آخر على أنه " قصيدة غنائية"، أو "كوميديا" أو "تراجيديا". وكما يقول فيش، فإن وصف نوع أدبي ما " يمكن – ويجب– أن يُفهم على أنه إنتاج لشكل الاستجابة"[4]. لم تعد الأنواع مجرد فئات للتصنيف، بل مجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ على تعيين وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي. وبهذا تكون الأنواع الأدبية "الحقيقية"، هي تلك المجموعات من المقولات والمعايير المطلوبة لتفسير عملية القراءة.

إذن، وبشكل عام، ورغم أن فيش لم يعد موافقًا على هذا، فإن المقاربة القائمة على عملية القراءة توضح أهمية النظرية الأدبية؛ فهي نظرية في كيف يكون الاتصال الأدبي ممكنًا، ومن ثم فإنها محاولة للكشف عن المعارف والعمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء وهم يتحركون من سلسلة من الجمل إلى فهم عمل أدبي ما. إن تفسيرات النصوص المفردة من هذا المنظور، هي مجرد كشف لتلك الكفاءة الأدبية التي يتحتم على الشعرية أن تحاول التحليل من خلالها. والحقيقة أن تفسير الأعمال الفردية لا يتصل بدراسة الأدب إلا على نحو غير مباشر. وحين يود الناقد أن ينتج قراءات جديدة ورهيفة، سيكون له كامل الحرية في إمتاع نفسه بهذه الطريقة، لكن عليه ألا يفعل ذلك معتقدًا أنه بذلك يقدم إسهامًا مهمًّا في دراسة الأدب. إن فهم الأدب على اعتبار أنه مؤسسة وعلى اعتبار أنه في الوقت نفسه نشاط، ينطوي على فهم للتقاليد والعمليات التي تمكِّن من كتابة هذه الأعمال الأدبية وقراءتها.

(4) Ibid., p. 151.

الاعتراض الأول والأوضح على نظرية كهذه، راجع إلى فكرة "القارئ"؛ فحيث إن القراء يختلفون في استجاباتهم وفي تفسيراتهم، فقد تكون الشكوى: ألست مضطرا، سواء لوصف استجاباتك وتحليلها، ومن ثم لمصادرة كل مزاعم الموضوعية، أو لتقليل بدائل القراء الفعليين وتخصيصاتهم، وذلك من خلال الانجذاب ضمنيًا إلى شيء شبيه تمامًا "لما يقوله النص"؟ وبعبارة أخرى، فإنك لو تظاهرت ببعض الموضوعية، وهو ما يبدو أنك أقرب إليه، أليس المصدر الوحيد للموضوعية هو النص نفسه، بصفته شيئًا متعينًا؟

هناك على الأقل أربع نقاط تجدر الإشارة إليها ردًا على مثل هذه الاعتراضات. النقطة الأولى: حتى لو لم يكن للمرء إلا أن يصف، بأوضح صورة ممكنة، المعاييرَ والعمليات التي تتأسس عليها قراءته، فستكون النتائج بالغة القيمة، وقد يكون بإمكان الآخرين أن يحكموا أين تنحرف هذه المعايير عن معاييرهم هم. ولكن حتى في هذه الحالة ستكون هناك أرضية مشتركة واسعة، لسبب بسيط، هو أن تعلُّم القراءة نشاطٌ بين أشخاص، أحدهم يرى كيف يستجيب الآخرون، وكيف يتفهمون بالحدس أو بالإعلان الواضح أنواع المسائل والعمليات التي يستخدمونها. والنقطة الثانية أن تنويعات التفسير ليست عائقًا؛ وإنما هي الحقيقة التي ينطلق منها المرء؛ فما يحاول المرء شرحه – وهذا أمر يستحق المزيد من التفاصيل – هو أن هناك بالنسبة لأي عمل أدبي نطاقًا من التفسيرات يمكن الدفاع عنها في إطار تقاليد القراءة. إن لدينا صعوبات ضئيلة فيما يخص الاستجابة اللغوية التي ترجع لأسباب شخصية أو قولية (ويمكن لمناقشات بسيطة مع القراء الآخرين أن تستبعدها). المشكلة هي توضيح العمليات والتقاليد التي ستبرر نطاق القراءات، وتستبعد أية قراءات أخرى نتفق على وضعها خارج إجراءات القراءة المعتادة. والنقطة الثالثة أن على المرء أن يؤكد أن مؤسسة التعليم الأدبي كلها تعتمد على افتراض يجري الدفاع عنه هنا. يقول الافتراض أن بإمكان المرء أن يتعلم كيف يكون قارئًا أكثر كفاءة؛ ولذلك فإن هناك شيئًا (سلسلة من التكنيكات والإجراءات) يجب تعلمه. نحن ببساطة لا نحكم على الطلاب اعتمادًا على ما يعرفونه عن عمل أدبي معين، وإنما

يفترض أننا نقيم مهارتهم وتقدمهم كقراء. وهذا الافتراض يشير حتمًا إلى ثقتنا في وجود عمليات قراءة شائعة ويمكن تعميمها. النقطة الأخيرة، من الواضح أن أي نقد أدبي عليه أن يفترض عمليات قراءة عامة؛ فكل النقاد عليهم أن يتخذوا قرارات حول ما يمكن التسليم به جدلاً، وما يجب الخلاف حوله بوضوح، وما يمكن عده دليلا على تفسير معين وما يمكن عده دليلا ضد هذا التفسير. والحقيقة أن الفكرة كلها، فكرة الأخذ بيد شخص ليرى أن تفسيرًا معينًا هو تفسير جيد، هي فكرة تفترض نقاط انطلاق مشتركة، وأفكارًا مشتركة حول كيفية القراءة. باختصار، وبعيدًا عن الانجذاب "للنص نفسه" مصدرًا للموضوعية، على المرء أن يؤكد أن فكرة "ما يقوله النص"، هذه الفكرة نفسها تعتمد على إجراءات قراءة عامة.

إن مهمة النظرية الأدبية أو البويطيقا إذن، هي الكشف عن إجراءات القراءة وتقاليدها، لتقديم نظرية شاملة في الطرق التي نسير فيها ونحن نصنع معنى لأنواع مختلفة من النصوص. غير أن مشروع فيش النظري هنا سرعان ما يتوقف فجأة؛ إذ ليس لدى فيش رد على العموم بالنسبة لسؤال كيف يصنع القارئ المعنى. وسواء أدرك هو النتائج الجذرية لنظريته وجاهد جهاد هرقل، أو كان التحاقه بالمهام التقليدية للنقد من القوة بحيث يمنعه من النظر حتى في إمكانية برنامج جديد، فإنه يطرح مرة مسألة وجود نظرية عامة في القراءة، من أجل أن يتوسل بها بعد ذلك؛ إذ يقول لنا إن القارئ العارف يفترض فيه أن يكون من الخبرة كقارئ بحيث يتعمق خصائص الخطاب الأدبي، بما في ذلك كل شيء، من أشد التقنيات محلية (صور الكلام، وما إلى ذلك) إلى الأنواع الأدبية ككل[٥]. والأمر الأكثر سخرية أن رجلًا يوجه القارئ أمامنا وعلى نحو متغطرس، معلنًا عن عصر جديد للنقد يركز على القارئ، ومؤكدًا أن المعنى والقيمة لا يكمنان في النص نفسه بل في نشاط القراءة، كان عليه أن ينتقل بعد ذلك ليخبرنا بأننا لا نحتاج إلى البحث فيما ينطوي عليه هذا النشاط. والحقيقة أن هذا ليس أمرًا يدعو إلى السخرية فحسب، بل يدعو إلى الأسى.

(5) Fish, *Self-Consuming Artifacts*, p. 406.

وهناك أسباب متعددة لذلك بالطبع؛ فلكي نصوغ تقاليد وعمليات قراءة جُمَل - كالجمل في القصائد الغنائية مثلاً- فإن ذلك يتطلب تحليلاً محترمًا وفطنة نظرية كبيرة. سيكون على المرء أن يحدد مثلاً أي عناصر من الخطاب يتناولها على الفور، وبشكل مختلف عن الطريقة التي سيكون عليها الأمر في صيغ خطاب أخرى(أوضح تلك العناصر: الضمائر وأسماء الإشارة والظروف؛ التي لم تعد تكتسب معناها من لحظة التلفظ وموقفه، بل هي أدوات تمكّن المرء من بناء موقف خيالي). كيف نتوصل إلى تحديد القناع الشعري؟ وما الدلالة الممكنة للقصيدة من هذه التطابقات؟ ما تنويعات البناء التي تؤدي وظيفتها صورًا من الاكتمال والسبك؟ ونحو أي الأشياء نتوجه في تنظيمنا للعناصر؟ ما طرق الاستدلال المركبة التي تحكم عملية تفسير ما نسمية "رموزًا"، وتمنحنا معنى للحركات المعقولة وغير المعقولة؟ ما تنويعات التناقض وانعدام المعنى التي تستفز عمليات القراءة الرمزية؟ إن المهمة بإيجاز هي استخلاص سلسلة كاملة من الشفرات والنماذج التي تستند إليها خبرة الأدب، والتي هي في جوهرها خبرة بين شخوص، تمكّن القارئ من أن يتصرف وكأنه تجلٍّ موضعي للقراءة. إنها مهمّةٌ شاقة، ومن عجب أن يتراجع فيش عن النشاط الأسهل في تفسير القصائد، والذي هو – كما يخبرنا مرارًا وتكرارًا – مجرد مسألة وصف لتجربته في قراءة القصائد.

غير أن فيش مجبر أيضًا على الفرار من نتائج نظريته بموقف أخلاقي يبدو كأنه يكافئنا به؛ فهو يرى في تركيزه على القارئ إنسانية تستحق الإعجاب، ويعزز من كرامة الرجال بإصراره على أن يخلقوا المعنى، كما أنه يعتقد بأن أية محاولة لصياغة العمليات التي يتخلق بها المعنى، ستحدّ بطريقة ما من هذه "المقدرة المرنة غير المحدودة". ويفترض ألا نبحث في التقاليد التي تسمح بإنتاج المعنى، وإنما نلعب فقط في "إدراك أن المعنى مسألة إنسانية". ولكن أية مقدرة بطبيعة الحال يمكن وصفها من حيث المبدأ وكأنها منظومة من العمليات، وأن نجعل هذه المقدرة أقل غموضًا ليس معناه أن نهملها. إن استجابتنا لـ"إبداع" القراء الأفراد يعوق الإنجاز، لأن القراءة لا تستحق التحليل إلا بقدر ما هي عمليةٌ بين – شخصية.

المعنى ليس إبداعًا فرديًّا، بل هو أن نطبق على النص العمليات والتقاليد التي تتألف منها مؤسسة الأدب. إن الرغبة التي لا محل لها في مدح رجل على اعتبار أنه مؤسس المعاني، لا يمكن إلا أن تعيق محاولة شرح كيف تنشأ هذه النصوص.

وفيش مغرم أيضًا بالنقد التفسيري؛ لأنه يود أن يؤكد القيمة الأخلاقية للأدب؛ "فالأدب تعليميٌّ بمعنى خاص، إنه لا يعظ بالحقيقة، بل يطلب من قرائه أن يكتشفوا الحقيقة لأنفسهم"(٦). وحيث إنه يعرف ما هي تلك الحقائق، فإنه يرى وظيفته الخاصة في وصف اكتشاف الحقيقة، وفي تقديم تفسيرات الأعمال المفردة، وليس في تحليل تقاليد القراءة.

إن التزامه بالنقد التفسيري في مواجهة نظريته، إنما يخلق له في الحقيقة مشكلات؛ فأن تزعم أن المرء يعيد تفسير تجربة القراء، وأنه في الوقت نفسه ينتج تفسيرات جديدة وصادمة، فهذا في الحقيقة فعل صعب، وفيش يقوم به بمهارة فائقة. إنه يخطو بحذر بالغ للمحافظة على كلا الزعمين معًا، وهو الأمر الذي يفسر من غير شك، لماذا لا يمكنه أن يلتفت إلى مسائل أخرى أكثر أهمية.

وكتابه ***مفاجأ بالخطيئة: القارئ في الفردوس المفقود*** *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* هو قمة نجاحه؛ لأنه مبدئيًّا يحافظ فيه على توازن دقيق بين زعميه هذين؛ فهو يقتبس من تفسيرات نقاد آخرين، ويرى فيها دليلاً على أنهم هم أيضًا قد استجابوا كما يفترض في القراء أن يستجيبوا، ثم يوضح بعد ذلك كيف أن تفسيراتهم تؤدي إلى التأسيس لتفسيرات زائفة عن استجابة حقيقية. "مفاجأ بالخطيئة" عملٌ ناجح أيضًا لأنه يتناول عملاً أدبيًّا واحدًا، وبإمكانه أن ينفق وقتًا طويلاً في مناقشة المعرفة التي يستخدمها قراء القرن السابع عشر في قراءة هذا النص. إن تلخيصه لنظريات اللغة القائمة في ذلك الوقت، وللخلفية الدينية، وللتوقعات حول الخطاب الديني، كل هذا يساعد في تفسير عمليات القراءة التي تفضي إلى التجربة التي يطرحها فيش. وفي النهاية، فإن الكتاب ينجح لأن

(6) Ibid., p. 1.

"الفردوس المفقود" قصيدة يلعب مفهوم القارئ فيها دورًا محوريًّا؛ فالقارئ كإنسان ساقط هو موضوع القصيدة، و"طريقة ميلتون هي إعادة خلق دراما السقوط في عقل القارئ، لكي يجعله يسقط من جديد ، تمامًا كما سقط آدم من قبل"(٧).

وظيفة هذه الفكرة أن تعطي فيش منهجًا جدليًا، وهي تأمل حزين للنقد الأنجلو أمريكي الذي يسرب الجدلية بهذه الطريقة. وبينما يلاحظ نقاد آخرون التناقضات(نحن مغرمون بالبطولة في كلام الشيطان، وسيقول لنا الراوي بعد ذلك أن هذا الكلام ليس بطوليًّا على الإطلاق) ويشعرون أنهم مجبرون إما أن يشرحوا مصطلحًا بطريقة بعيدة أو يدينوا القصيدة، فإن فيش كان قادرًا بخطوة جدلية أساسية، أن يؤكد أن التناقض أمر حاسم؛ إذ يفترض أننا موثوقون به، يفترض أننا – كبشر ساقطين – محكومون بحيل الشيطان، لدرجة أن التناقض في مستوى أعلى يصبح هو جوهر القصيدة. إن قيمة كتاب "مفاجأ بالخطيئة" هي أن يتيح منهجًا جدليًّا، وأن يكشف بالتفصيل كيف أنه يحلُّ ويتجاوزُ الصعوبات التي واجهها من قبل نقادٌ أقل جدلية.

أما كتاب ***قطع فنية تستهلك نفسها: تجربة القرن السابع عشر*** *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-century Literature* فأقل نجاحًا؛ وذلك من ناحية لأن التركيز فيه يقع على سلسلة من الكُتاب في دراسة للشفرات التي تجعل القراءة ممكنة، ومن ناحية أخرى لأن القارئ لم يعد مستمتعًا بالدور الهرمنيوطيقي الموكَل إليه في "الفردوس المفقود"، ولكن الأساس في قلة النجاح يرجع إلى أن تصور فيش عن "القطع الفنية المستهلكة لنفسها" هو تصور مشكوك في صحته. إنه يقدمه وكأنه مقولة تاريخية؛ ففي القرن السابع عشر كانت هناك أعمال تؤكد التقسيم، والتصنيف، والخلاصات التي تقدمها. وبالطبع فإن الأعمال الأكثر تشويقًا يمكن قراءتها بهذه الطريقة، أي باعتبارها تعكس ذاتها وتنقد ذاتها، وهذا واحد من التقاليد الحديثة المهمة: أن علينا أن نحاول قراءة الأعمال على هذا

(7) Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 2nd edition, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 1.

النحو. وهذه الفكرة لها قيمتها حين نفهم أنها واحد من تقاليد القراءة، ولكن فيش يحاول أن يجعلها مقولة تاريخية تعتمد على خصائص الأعمال الأدبية. والحقيقة أن اعتباطية ما يقوم به من تجميع، تتضح من خلال قراره باستبعاد السير توماس براوني Sir Thomas Browne الذي تنطبق عليه كل المعايير الشكلية، ولكنه يلفت الانتباه باستمرار إلى ما يقوم به، ويفتقر إلى علامة الجهد الأخلاقي التي يرى فيها فيش قيمة خاصة. وبدلاً من خلق قطعة فنية مستهلكة لنفسها، نتيجة لنمط محدد من القراءة، يتراجع فيش إلى النقد التفسيري الأخلاقي، جاعلاً من ذلك تصنيفاً اعتباطيًا للموضوعات.

غير أن هذه مجرد شكوى موضعية، فالعيب الأساسي في هذا الكلام عيب أشدُّ خطورة. لم يفكر فيش بوضوح في زعمه المنهجي الكبير: أن نشاط القراءة – ولأنه تفسير زمني – عمليةٌ خطّية تحصر عملها في كلمة واحدة في زمن ما. ويقول فيش: إن جملة " أن جودا قد شنق نفس، ليس مؤكدًا" هي قطعة فنية تستهلك نفسها؛ لأن عبارة "أن جودا قد شنق نفسه" تقدم وكأنها حقيقة مؤكدة، ثم يجري تحطيم هذه الحقيقة بالكلمتين الأخيرتين، بينما لا يقع هذا التحطيم في جملة "ليس مؤكدًا أن جودا قد شنق نفسه". وبهذا المعيار تكون جملة " بين الوهم والخيال لا يوجد فارق حقيقي" مستهلكةً لنفسها (لأنها تطرح التفرقة، ثم بعد ذلك تطمسها) بينما جملة "لا يوجد فارق حقيقي بين الوهم والخيال" ليست مدمرة لنفسها. والآن يمكن القول وعلى نحو معقول تمامًا، بأن عضويَ كل زوج في معظم صيغ الخطاب مترادفان، وأننا لا ندرك التفرقة بينهما ونعطيها قيمتها، إلا بالتقاليد وفي إطار صيغة معينة للقراءة. ويبدو فيش وكأنما ينكر هذا، بحيث يزعم بأن هناك تفرقة "طبيعية" بين الجملتين، مرجعها إلى الطابع الزمني لعملية القراءة. ولكي يؤكد مثل هذا الزعم، كان عليه أن يبحث في العمليات السيكولوجية الفعلية التي تنطوي عليها القراءة (أيَّ مدى زمني تستغرقه بالتزامن؟ إلى أي مدى يسجل المرء فعلاً عبارة "أن جودا قد شنق نفسه" على اعتبار أنها طرح إيجابي، قبل أن تلقي عينا القارئ الضوء على الكلمتين التاليتين؟). لا يبدي فيش اهتمامًا بمثل هذه

الأسئلة، وهو أمر صحيح تمامًا إذن، لأننا لا نتعامل مع عمليات طبيعية، وإنما مع تقاليد حول التفسير. غير أن هناك ازدواجية واضحة في رفضه مناقشة التقاليد، وفي افتراضه أنه يمكن أن يستأنف عمله مبتهجًا، كما لو كنا نسجل ونفسر بكلمة واحدة وفي زمن واحد.

والحقيقة أن هناك دليلاً ساطعًا على أن فيش يتعامل مع التقاليد، ولا يتعامل كما يقول هو، مع نسخة من خبرته هو الطبيعية والإبداعية مع النص. ويمكن للمرء أن يصوغ المسألة على نحو أوضح، فيقول بأن ما تشير إليه بوضوح، خبرتُه في قراءة "القطع الفنية المستهلكة لنفسها"، أنها مسألة زائفة تمامًا. ولو كان لنا أن ننظر بجدية إلى الاقتراح القائل بأنه يصف ويحلل خبرته في قراءة هذه النصوص، فإننا سنصطدم على الفور مع الحقيقة القائلة بأنه لم يتعلم شيئًا على الإطلاق من قراءته؛ فقصيدة بعد قصيدة، كان يبدأ بتوقع المقولات والتمييزات المطروحة في بداية الجمل او النصوص صارت محفوظة، ومتطورة، وجوهرية، ومرة بعد مرة، كان يفاجأ بذلك، ويرتبك، ويحبط؛ إذ يكتشف أن هذه التمييزات والمقولات جرى تدميرها. مرة بعد مرة، كانت تعاقبه وتهذبه التجربة التي تفرض عليه ان يتجنب العقل. فمثل هذه التجربة في أي حالة تجريبية، ستخلق توقعات جديدة، كان عليه أن يتنبأ بالحركة المدمرة لنفسها في القصيدة التالية، وأن يرى في ذلك تحققًا لتوقعاته.

وبطبيعة الحال، هو على حق تمامًا أن يستمر في هذا الطريق. كان لنا أن نعترض لو أنه قدم تفسيرًا لتجربته في قراءة قصيدة ما، تفسيرًا يعتمد على أنه قبلها بقليل كان قد قرأ سلسلة محددة من القصائد. إنه يلاحظ تقليدًا مهمًّا، وهو أن المرء قد يناقش قصائد وكأنها كينونات مستقلة، وكأن القارئ لم يأت إلى هذه القصائد إلا بتوقعات عامة عن الشعر، وليس بتوقعات محددة حول نوعية هذه القصيدة. إنه يحلل كل قصيدة من خلال تقاليد القراءة، وليس من خلال تتابع خبرة معينة. وهذا كما أقول ملائم تمامًا، لكن عليه أن يدرك ما يقوم به.

وعلاوة على ذلك، وبرغم كل مزاعمه حول الدروس المستفادة من هذا الأدب، فإن الواضح أنه لم يتعلم أن عليه أن يتجنب كل التمييزات ويتجنب العقلانية ذاتها. ولحسن الحظ فإنه يعرف، على الأقل تجريبيًّا، أن مثل هذه المزاعم حول دروس الأدب، هي مجرد استراتيجيات تفسيرية عامة، وأننا حين نعجب بالحركة التي تشير بها قصيدة هيربرت Herbert إلى أن علينا أن نسلم أمرنا إلى الله، لا نزعم أننا قد اقتنعنا فعلاً بالدرس، وإنما استمتعنا واستفدنا من فهم كيف جرى ذلك. والأمر من السوء، بحيث إن الرجل الذي يمنعنا من التفكير في القراءة، كان يملك فكرة غامضة عن طبيعة التقاليد التي يقرأ هو نفسه بناء عليها.

وليست هذه بالطبع، هي المرة الأولى التي تأخذ فيها الشكلانية المحترمة الممكنة حذرَها، وتلغي رؤاها الخاصة بالتراجع عن التفسير الموضوعاتي. ربما يود المرء لو كان التراجع أقل تشوهًا وأكثر ثقة في نفسه، غير أن قراء فيش لحسن الحظ، يمكنهم أن يهربوا أكثر من الانهيار العام والتدمير الذاتي الموجود في نظريته، ويمكنهم أن يجدوا فيها مشروعًا ضمنيًا له أهميته: وهو دراسة القراءة وكأنها عملية منتجة، وحاكمة لنفسها.

الباب الثالث

الفصل السابع

الالتـــفات

يعرِّف كوينتيليان Quintilian – عند كلامه عن الخطابة – الالتفاتَ Apostrophe بأنه: "أن نلتفت بكلماتنا لمخاطبة أشخاص آخرين غير القاضي". ورغم أنه يحذِّرنا منه؛ "لأن الأمر الطبيعي، هو حتمية أن نخاطب بكلامنا على وجه الخصوص، أولئك الذين نودّ أن نكسب ودّهم"– رغم ذلك، فإنه لا يرى في بعض الأحيان ما يمنع من وجود "تعبير صادم إلى حد ما عن فكرة، يكون بإمكانه أن يمنح درجة من الإقناع والحدة، حين يُخاطَب به شخص آخر غير القاضي"(١). إن التأثيرات – المشار إليها هنا تسويغًا للالتفات – لا تميز بينه وبين صور المجاز الأخرى، التي يقال أيضًا إنها تسعى إلى "إقناع أكبر، وحدّة أشد"، غير أن الالتفات يختلف عن هذه الصور في أنه يصل إلى غايته، لا من خلال اللعب على معنى كلمة من الكلمات، وإنما من خلال اللعب على دائرة الاتصال، أو موقف الاتصال ذاته. ولو أننا طرحنا في سياق كتابنا هذا "التفاتًا"، أي عملية اتصالية تربط "صوت المؤلف" بقراء كتاب "**مطاردة العلامات**"، فسيبدو الالتفات وكأنه يشير إلى تحريف للرسالة عن موضعها: أيها الالتفات الغامض! علّمنا أن نفهم ما تقوم به، اكشف لنا هنا عن مواهبك المختلفة!

إن التفاتات كهذه قد تعقّد دائرة الاتصال أو تربكها، وذلك بطرح الأسئلة عمّن هو المخاطَب، غير أن الأمر الأهم من هذا كله أنها تخلق ورطة، ورطة لي وورطة لك. فحتى في حالة التفات يقع أثناء محاضرة موضوعها هو الالتفات – وهو ما قد يؤدي إلى تهيؤ المستمعين لالتفاتات عابرة – سيستدعي الالتفات

---

(1) Quintilian, *Institutio Oratoria*, IV, i, 63.

ضحكات الاستغراب. هذه الورطة الصغيرة الناتجة عن الالتفات، يمكن أن تعد مؤشرًا على ورطة أوسع وأكثر إثارة، وهو ما يفضي بنقاد الأدب إلى صرف النظر عن الالتفاتات التي يصادفونها في الشعر، إذ يقمعونها، أو حتى يحولون الالتفات إلى وصف.

وسواء أكان هذا بسبب أن الكتابة تسعى على الدوام – في نوع من العداء المتأصل ضد الصوت – إلى التنكّر للنداء، أو التملّص منه، فإن الحقيقة أن بإمكان المرء أن يقرأ كمًّا كبيرًا من النقد، من دون أن يتعلم أن الشعر يقوم باستخدام الالتفات على نحو متكرر ومكثّف. إن مقالة كلاسيكية من قبيل مقالة إم. إتش. أبرامز M. H. Abrams "البناء والأسلوب في أعظم القصائد الغنائية الرومانتيكية"، لا تقوم بدراسة الالتفات، برغم أنه سمةٌ مميّزةٌ لمعظم القصائد المشار إليها في المقالة. وقد وجد إيرل واسرمان Earl Wasserman في كتابه "**اللغة المصقولة**"، أن بالإمكان كتابة خمسين صفحَة عن الآلهة Adonais مليئة بالالتفات، ودون أن يقارب المشكلة(٢). ويمكن للمرء أن يعدد أمثلة كثيرة من هذا النوع، غير أن حالة مركزية واحدة، قد توضح وبشكل فعال، الطابعَ المنتظم والدائم لهذا التملُّص من مواجهة المشكلة.

ولننظرْ في كتاب جورج شوستر Shuster "**القصيدة الإنجليزية من ميلتون إلى كيتس**". إن مشكلة الالتفات تقع في القلب تمامًا من هذا الكتاب؛ حيث إنها السمة الأساسية في القصائد التي يدرسها، غير أن شوستر ينخرط من بداية الكتاب في مناورات تعليمية، حتى يستبعد الالتفات من منطقة دراسته؛ إذ يقول في مقدمة الكتاب: "إن عنصر المخاطَبة ليس له دلالة خاصة، فهو مجرد انعكاس للتأثير الكلاسيكي. كل الأشعار القديمة كانت تخاطِب شخصًا ما؛ وذلك لأنها كانت في الأساس إما تُغنّى أو تُقرأ، وقد تطلبت تقاليد الأغنية والتلاوة وجودَ متلقٍّ ما"(٣).

---

(2) M. H. Abrams, 'Structure and Style in the Greater Romantic Lyric,' in *Romanticism and Consciousness*, ed. H. Bloom, New York, Norton, 1970, pp. 201–29; Earl Wasserman, *The Subtler Language*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1959.

(3) George N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, New York, Columbia University Press, 1940, pp. 11–12.

وهكذا يكون الالتفات بلا دلالة؛ لأنه تقليدٌ من التقاليد، عنصرٌ موروث فَقَدَ الآن دلالتَه. ولو أن امرأً سأل: ماذا كانت دلالته في الحقبة الكلاسيكية، سيقال له: لقد كان حينئذٍ تقليدًا من التقاليد؛ فتقاليد الأغنية والتلاوة تطلّبت وجودَ متلقٍّ.

لم يكن الالتفات سمة مهمة في شكل القصيدة؛ فهذا التقليد الذي لا معنى له، هو أيضًا كما يؤكد شوستر، "سمةٌ عارضة" تمامًا في النوع، وهو يشير إلى أن أحد الآثار الضارة لقصيدة وردزورث "تلميحات الخلود"، أنها نشرت الفهم المغلوط القائل بأن القصيدة كانت أغنية.

> **".. فلأن القصيدة تتسم بخاصية المخاطبة المصوغة بعبارات مهيبة إلى حد ما، رأينا أن الشعر الغنائي القديم كان في حقيقة الأمر يخاطب شخصًا ما؛ ذلك أن أشكال البلاغة والموسيقى القديمة كانت تتطلب ذلك في الأساس. لقد كان شعراء الرومان وثيقي الصلة بالتراث الكلاسيكي، الأمر الذي أدي إلى قبولهم بمبدأ المخاطبة بصفته مبدأ بديهيًّا، أما نحن اليوم، فبعيدون عن ذلك التراث، وعلى نحو يجعله شيئًا قديمًا راسخًا وقائمًا بذاته"(٤).**

وعلى هذا النحو، شكّل القربُ والبعدُ على السواء، مسوِّغًا لإنكار القيمة؛ فقد كان الالتفات بالنسبة للرومانتيكيين أمرًا طبيعيًّا ولا دلالة له، أما بالنسبة لنا نحن الآن فهو أمرٌ مصطنَعٌ وخالٍ من الدلالة أيضًا. إنه أمر يمكن تجاهله على الدوام، وإن كان ذلك لدواعٍ مختلفة.

إن مراوغات شوستر ترى في الالتفات ورطةً أصيلة. وقمعُ الالتفات أو إقصاؤه من قِبَل النقاد، يشير إلى أنه أمر لا يمكن للخطاب النقدي أن يستوعبه بسهولة. والحق أنه ربما يكون من المبرَّر النظرُ إلى الالتفات وكأنه صورةٌ بلاغية لكل ما هو بالغ التطرف، وبالغ الإرباك، وبالغ الطموح، وبالغ الإلغاز في الشعر الغنائي، بل إنه قد يكون من المبرَّر السعيُ للمطابقة بين الالتفات والشعر الغنائي نفسه.

(4) Ibid., p. 255.

قد يبدو هذا أمرًا مضللاً وعن قصد، غير أن هناك ما يدعو إليه. فنورثروب فراي Northrop Frye مثلاً يؤكد في كتابه "**تشريح النقد**"، أن نظرية النوع تنهض في الأساس على "جوهر طريقة التقديم" 'the radical of presentation'، وأن ما يحدد الشعر الغنائي في هذه المنظومة، ووفقًا لمقولة جون ستيوارت مل : أن الشعر الغنائي لا يُستَمع إليه، بل يُسمَع عرَضًا وبالمصادفة. " إن الشاعر الغنائي يدّعي عادةً أنه يتحدث إلى نفسه، أو إلى شخص آخر: إلى روح الطبيعة، أو عروس الشعر، أو صديق شخصي، أو عاشق، أو إله، أو شيء مجرد ماثل، أو شيء من أشياء الطبيعة.. وهكذا يتحدث الشاعر معطيًا ظهره لمستمعيه."(٥)

هذا يعني أننا – إذا أردنا أن نعرف شيئًا عن شعرية القصيدة الغنائية – يجب أن ندرس الالتفات، أشكالَه ومعانيَه. وسوف يصطدم مشروعٌ كهذا من البداية، بالمشكلات المركبة المتصلة بالتعريف وتعيين الحدود، وهو الأمر الذي سأتحاشاه هنا من أجل التركيز على أمثلة التفاتية لا خلاف عليها:

O Rose, thou art sick!
O wild West Wind, thou breath of Autumn's being!
Thou still unravished bride of quietness . . .
Sois sage, ô ma douleur!

أيتها الوردة، أيتها العليلة المحتالة!
يا ريح الغرب المتوحشة، أنت نفَس من وجود الخريف
لا تزالين عروسًا للكمال لم تُفَضّ ..

مثل هذه الجمل الطلبية، التي تلتفت بعيدًا عن المستمعين الفعليين، بتوجيه الخطاب إلى أشياء الطبيعة، أو إلى الأشياء المصطنعة، أو إلى المجردات، هي من غير شك أمرٌ مركزي بالنسبة لأي درس منظَّم للالتفات، وهذه الجمل تمثل في حد ذاتها قضيةً شائقة ومُشْكلة.

---

(5) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, pp. 249–50.

ما الدور الذي تلعبه الالتفاتات في القصائد؟ من الواضح تماماً أنها تقوم بدور تكثيفي، هي صورٌ من عاطفة مغلّفة، تلك مسألة يبدو أن البلاغيين يتفقون عليها، وهم باتفاقهم ذاك يستحضرون سيكولوجيا بدائية لإضفاء المظهر الطبيعي على صورة الالتفات؛ أي لشرح معناها عبر التعامل معها وكأنها نتيجة طبيعية لسبب غير استثنائي. وهكذا يقول فونتينير Fontanier في كتابه **"أشكال الخطاب"** Figures du Discours: "ولكن ما الذي يؤدي إلى ظهور الالتفات؟ لا يمكن أن يكون إلا الشعور، الشعور الذي يعتمل في القلب إلى أن يفيض وينتشر خارجه، كما لو كان يتصرف بذاته.. كأنه الدافع الفوري لروح تتحرك بقوة"[6]. الالتفات بهذا المعنى صورةٌ تبنّاها الوجدان على الفور، وهي تدل – كنائيًّا – على الوجدان الذي سبّبها. ولو كان للمرء أن يقبل بما طرحه فونتينير، ويقمع شكوكه في أن أشياء قليلة هي التي تتجاوز الاصطناع الموجود في المخاطَبة الالتفاتية للجمادات، فربما يمكن له حينئذ أن يستخلص أن عمليات الالتفات تشير إلى انخراط حاد في الموقف الموصوف؛ فعبارة " أيتها الوردة، أيتها العليلة المحتالة!" تختلف عن عبارة "إن الوردة عليلة"؛ ذلك أن العبارة الأولى تشير إلى لون من الجيَشان العاطفي القوي.

قد يكون في هذا بعض الحقيقة، غير أنه بالنسبة لكثير من عبارات الالتفات، بما في ذلك عبارة "أيتها الوردة، أيتها العليلة المحتالة!"، لا تبرر النغمةُ المعتدلة، أو المنضبطة، أو التحذيرية، مسألةَ الجيشان العاطفي. وحتى في القصائد الحماسية، قد يكون من الصعب إثبات أن الالتفات يؤكد الوصف، ويضفي عاطفية مكثفة على ما يتم وصفه. ولنتأمل مناجاة بليك Blake للربيع في "قصيدة "لوحات شعرية":

إيهِ يا ذات الخُصَل النديَّة، التي تنظر في لا مبالاة

عبر شرفات الصبح الناصعة، اعطفي

بعينيك الملائكيتين على جزيرتنا الغربية

التي تنادي بجوقتها الكاملة في اتجاهك: أيها الربيع!

تحكي التلال بعضها للبعض، وتسمع

الوديان المنصتة، اشرأبّت كل عيوننا المشوقة

(6) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1830), Paris, Flammarion, 1968, p. 372.

نحو خيامك البارقة، أصدر أمرك، ودع
قدميك المقدستين تزوران مناخنا

تعال إلى تلالنا الشرقية، ودع رياحنا تقبِّل
جلابيبك العطرة، دعنا نذق أنفاس
الصباح والمساء، وانثر اللآلئ على أرضنا
المريضة بالحب التي تنتحب من أجلك.

أوه، زيّنها بأصابعك الرقيقة، وصبّ
على ورودها قبلاتك الناعمة، وضع
تاجك الذهبي على رأسها الذابلة، وقد
انعقدت عليك ضفائرها الخجولة(٧).

سيكون من التبسيط المخل أن نقول بأن فعل مخاطبة الربيع يدل على مشاعر المخاطِب المكثفة تجاه ذلك الفصل؛ ذلك أن القصيدة لا تستدعي حبًّا لفصل من فصول السنة الطبيعية، بقدر ما تستدعي شعورًا مكثّفًا بفعل المخاطبة، مخاطبة ذلك الفصل. وكما يقول جيفري هارتمان Geoffrey Hartman عن القصائد الأربعة التي يتوجه فيها بليك بالخطاب إلى الفصول:

> **نحن نستشعر فجأة طابعها الندائي المكثف، نشعر أن الطابع النبوئي، أو الإفصاحي، وأن النداء على شيء أو استدعاءه، أمورٌ أهم بكثير من الموضوع التقليدي لهذه القصائد. إن المزاج المسيطر على هذه القصائد لم يكن خالصًا للوصف، بل كان على الدوام مزاجًا قائمًا على التمني أو النداء. ما يقوم به الوصف أمر له طابع الشعيرة، إنه يستدعي لونًا من الكشف، له من القوة ما يحمل الشاعر في اتجاهه(٨).**

---

(7) William Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1966, p. 1.
(8) Geoffrey Hartman, *Beyond Formalism*, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 193.

ويمكننا أن نرى لماذا يكون الأمر على هذا النحو لو تساءلنا لماذا يتوجب على البلاغيين أن يزعموا أن العاطفة تبحث فورًا عن الالتفات. ويبدو أن الإجابة ستكون: أن تقوم بالالتفات يعني أن ترغب في حالة من الانخراط، أن تحاول استدعاء هذه الحالة بأن تطلب من الجمادات أن تطوع نفسها لرغباتك. بهذا المعنى ستكون وظيفة الالتفات أن يجعل من أشياء الكون قوى منطوية على احتمال الاستجابة: يمكن أن يُطلب من هذه القوى أن تقوم بالفعل، أو أن تحجم عنه، أو حتى أن تستمر في سلوكها المعتاد نفسه. والشاعر الذي يقوم بالالتفات يدرك الكون المحيط به وكأنه عالم من القوى الواعية.

وقد فسّر هارولد بلوم Harold Bloom – أيام كان يفكر في أن الشعر يدور حول علاقة الشعراء بالعالم، بالإضافة إلى علاقتهم بملتون – فسّر قصائد شيللي الأساسية بأنها تجليات لعلاقة الأنا–الأنت مع الكون، غير أنه أصرّ أن شيللي بمخاطبته مونت بلانك أو الريح الغربية، إنما يستحضر قوة وراءها غير مرئية، يستحضر أنت مطلقة: أن تستدعي الروح الموجودة في الريح الغربية ليس معناه أنك تستدعي الريح أو الخريف فحسب[9]. هذا تفسير مقبول تمامًا من حيث المبدأ؛ لأن القصائد نفسها تكشف عن اهتمام واضح بقوة خفية نافذة. غير أن جعل هذه الأنت المطلقة هي وحدها الجمهور الحقيقي للناقد، يقلل من غرابة الالتفات؛ فبينما تتوجه القصائد مباشرة إلى أشياء الطبيعة، يجعل الناقد من المتلقي الحقيقي الوحيد روحًا إلهية. ولابد لدارس الالتفات أن يقاوم هذا التقليل من غرابته؛ فمهما تكن نوعية وحدة الوجود التي تجسدها القصائد، فإنها حين تتوجّه لأشياء الطبيعة إنما ترغب رسميًّا في أن تلعب هذه الأشياء أو الموضوعات الخاصة وظيفة الذوات، إنها تؤدي الفعل الجذري لسائق المعجّلة Charioteer عند كيتس Keats:

سائق المعجلة بإيماءاته العجيبة يتحدث

إلى الأشجار والجبال، وهنالك سرعان ما تظهر

أشكالٌ من السرور، والغموض، والخوف[10].

---

(9) Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 75.

(10) John Keats, 'Sleep and Poetry,' *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978, p. 72, lines 136–8.

وزعم كيتس هذا يكشف عن الارتباط بين الالتفات والتورُّط. ويعالج القـراء هذا التورُّط بمعاملة الالتفات وكأنه تقليد شعري، كما يعاملون نداء الأرواح وكأنـه بقيةٌ من معتقدات عتيقة. الأمر المهم هنا في الحقيقة هو قدرة الشعر علـى جعـل شيء ما يحدث. يقول أودن Auden وهو يتحدث عن عصر المفارقة:" إن الـشعر لا يؤدي إلى حدوث شيء". يمكنه أن يعبر عن موقف؛ ومن ثم فنحن نتكلم عن وحدة الوجود في القصائد القائمة على الالتفات، فنُقلِّص النداء إلى وصف، ونستبعد علـى وجه الخصوص ذلك الذي يحاول أن يكون حدثًا: أي لحظة الالتفـات. الـشعر لا يؤدي إلى حدوث شيء، ولكن أودن يعترف:

إنه يُبقِي على

طريقةٍ للحدوث، تعبيرٍ ما(١١).

يعكس الالتفات ذلك التجاور بين التعبير والحدوث. إن طلبية الالتفات هـي مقاربَة لحدث؛ ذلك أن فرضياته المسبقة التي يوعز بها تتجسد بعمق، وتتأكد بقـوة أكبر، لأنها ليست مجرد ما تؤكده الجملة. وتمامًا كما أن السؤال:"هل توقفتَ عـن ضرب زوجتك؟" يقحم على المستمع افتراضاته المسبقة بشيء من قـوة الحـدث، ويشكل حدثًا يجب على المستمع أن يناضل ضده؛ فكذلك تكون الافتراضاتُ المسبقة الكامنة في الالتفات قوةً يتم بها تصفية الحساب. والمثال الانعكاسي الطريـف فـي هذا الشأن هو السؤال الالتفاتي التالي عند لامارتين: "أيتها الأشياء الجامـدة، ألـكِ روح؟"، وهو السؤال الذي يفترض مسبقًا شكلاً لذلك الذي يسأل عنه(١٢).

إن الطلب يفترض علاقة بين ذاتين، حتى لو كانت الجملة تنكر حياةَ الشيء الذي تتوجّه إليه، تمامًا كما في التفات بودلير Baudelaire إلى جانبٍ من ذاته:

وعليه؛ فأنتِ أيتها المادة الحية، لستِ أكثر

من قطعة من الجرانيت ملفوفة في رعب غامض(١٣).

(11) W. H. Auden, 'In Memory of W. B. Yeats,' *Selected Poems*, London, Faber, 1979, p. 82.
(12) Alphonse de Lamartine, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 392.
13 - Charles Baudelaire, 'Spleen,' *Les Fleurs du Mal*, ed. Antoine Adam, Paris, Garnier, 1961, p. 79.

إن ما تؤكده الجملة يتعارض مع افتراضاتها المسبقة. أو انظر إلى شكوى روسو للجمادات: "أيتها الكائنات الميتة التي لا تحس، هذه الجاذبية ليست نابعة منك على الإطلاق، لا يمكنها أن تكون هناك، إنها هنا في قلبي أنا الذي يود لو أعاد كل شيء إلى ذاته"(١٤). إن الحياة التي يبثها الالتفات حياةٌ مستقلة عن أية مزاعم حول الخصائص الفعلية للشيء الملتَفَت إليه.

عند هذا المستوى الثاني من القراءة، تكون وظيفةُ الالتفات هي تشكيل اللقاء مع العالم وكأنه علاقة بين ذاتين، غير أن بنية نموذج أنا–أنت التعارضية البسيطة تتجاهل كون القصيدة صياغة لغوية يقرؤها جمهور. ما الأثر الذي يتركه تقديم هذا المصطلح الثالث؟ قد يساعدنا نموذج نثري هنا على مزيد من التأمل.

تخيل رجلاً يقف في ركن من حافلات المطر، ويقول:" تعال هنا، عليك اللعنة، أنا في انتظارك من عشر دقائق"، لو أنه استمر على هذا النحو الالتفاتي، بينما ينضم إليه في الركن مسافرون آخرون، فإنه بذلك يجعل من نفسه فرجة، ولن يكون لالتفاتاته دورٌ في التأسيس لعلاقة أنا–أنت، بينه وبين الحافلة الغائبة، بينما يكون دورها أكبر في إضفاء طابع دراميٍّ على الذات، أو تشكيل صورة لها، وهنا مستوى ثالث من القراءة، تكون فيه طلبية الالتفات أداةً يستخدمها الصوتُ الشعري، ليقيم – عبر شيء (أو موضوع) ما – علاقةً تساعد في تشكيل هذا الصوت نفسه. إن الموضوع يُعامَل وكأنه ذات، وكأنه أنا تنطوي بدورها على نمط محدد من الأنت. إن الشخص الذي يستحضر الطبيعة بنجاح، هو الشخص الذي قد تتكلم إليه الطبيعةُ بدورها. إنه يجعل من نفسه شاعرًا، وحالمًا. وهكذا يكون الاستحضار صورة من صور الطلب. ويتضح هذا عندما يفكر المرء كيف تسعى عمليات الاستحضار غالبًا، إلى طلب العطف والمساعدة في المشروعات والمواقف المتصلة تحديدًا بالنداء الشعري، غير أن هذا يمكن استخلاصه أيضًا من عمليات الاستحضار المجانية التي تتسم بها كثيرٌ من القصائد. وإذا كانت مطالبة الرياح أن

---

(14) Jean-Jacques Rousseau, 'Monuments de l'histoire de ma vie,' *Œuvres autobiographiques*, Paris, Seuil, 1967, p. 74.

تهب، أو الفصول أن تبقى على عهدها، أو الجبال أن تسمع صرخات المرء، فعلاً شعائريًّا ومجانيًّا من الوجهة العملية، فإن ذلك التركيز على ذلك الصوت المنادِي كي يكون في حالة نداء، كي يضفي طابعًا دراميًّا على ندائه، كي يستجمع صور قوته، كل ذلك إنما ليؤسس لهويته صوتًا شعريًّا ونبوئيًّا.

وربما تكون قصيدة شيللي " أغنية لرياح الغرب" – وهي تجعل من الريح أنت – النموذجَ الأوضح للطريقة التي تطرح بها صيغةُ الالتفات مشكلةَ الذات الشعرية، باعتبار أنها مشكلة علاقة الريح بهذه الذات؛ فإذا كانت الريح روحًا، فإن بإمكان الذات الشعرية أن تجعل المتكلم إما ضميرًا غائبًا أو ضميرًا مخاطبًا بالنسبة للأنا؛ ولهذا يقول بلوم :" إن بإمكان هذه الذات إما أن تسلم نفسها للريح بصفتها موضوعًا تعيشه (دعني موجةً، ورقةً، سحابةً)، حيث تكون الورقة والموجة والسحابة موضوعات لها، وإما أن تحاول النداء على الريح طالبة منها أن تتخذ موقفًا في علاقتها بها، أن تدخل هي في الريح وأن تدخل الريح فيها"[١٥]. ("كوني أنتِ، روحًا عاصفةً/ روحي، كوني أنتِ أنا، كوني روحًا طائشة!!")، وبطبيعة الحال، فإنما يُنتج المتكلمُ الحدثَ الشعري، ويتكونُ هو روحًا شعرية، من خلال قدرته الفاعلة أن يُبقِي على خطابه الالتفاتي.

يقول وايتمان: إنني أنا وما أملك، أو فلنقل الشعراء الأقوياء، لا نرضى بالحجج والتشبيهات والقوافي. نحن إنما نرضى بحضورنا الذاتي"[١٦]. إنما يصنع الشاعر من نفسه حضورًا شعريًّا عبر صورة الصوت، ولا شيء يشخّص الصوت أفضل من آهة صافية تصدر عن شخص محايد، "إنه الدافع العفوي لروح تتحرك بقوة". إن عبارة مثل "آهٍ أيتها الريح الغربية الوحشية" إنما تستدعي حضورًا شعريًّا، لأن الريح لا تصبح " أنت" إلا في علاقة مع فعل شعري، وإلا في اللحظة التي يتشكل فيها الصوتُ الشعري.

(15) Bloom, *Shelley's Mythmaking*, p. 84.
(16) Walt Whitman, *Works*, New York, Funk & Wagnalls, 1968, vol. II, p. 293.

ولو فكرنا فيما يمثله النداء في هذه العملية، يمكن أن نفهم لماذا يتحتم أن يكون الالتفات مورّطًا. إنه التجسيد الخالص للحضور الشعري، التجسيد الخالص لزعم الذات بأنها في شعرها ليست مجرد شاعر بذاته، كاتب للشعر، بل تجسيد لتراث شعري ولروح الشاعرية. والمناجاة ربما تكون على الدوام استحضارًا غير مباشر لربة الشعر. إن آهة الالتفات – وهي مجردة من المرجع الدلالي – تشير إلى التفاتات أخرى، وبالتالي تشير إلى الخط المتصل وإلى تقاليد الشعر الجليل.

وحين نقوم نحن النقاد باختزال الالتفات إلى مجرد وصف، يمكننا أن نتكلم عن البدائل التي تواجه الذات في قصيدة مثل "أغنية لرياح الغرب"، غير أننا بهذا نقصي النداء، والنداء وحده هو المحاولة لاستحضار الظرف الذي تشي به القصيدة، ظرف الشاعر الحالم الذي يمكنه الانخراط في حوار مع الكون. وإذا كان شعر ما بعد التنوير – ونحن نميل إلى هذا الرأي – يسعى إلى تجاوز اغتراب الذات عن الموضوع، فإن الالتفات حينئذ هو الذي سيأخذ الخطوة الحاسمة، لتشكيل الموضوع وكأنه ذات أخرى، تنخرط معها الذات الشعرية في علاقة متناغمة. يجسّد الالتفات هذا التوافق بين الذات والموضوع، غير أن على المرء أن يلاحظ أنه يجسد هذا التوافق وكأنه فعلٌ من أفعال الرغبة، كأنه شيء سيتم إنجازه شعريًّا عبر فعل الالتفات؛ إذ تكشف القصائد الالتفاتية وبطرق مختلفة، عن وعي بصعوبات ما، تدعي أنها تبحث عنه. والقصائد التي تحتوي على التفاتات غالبًا ما تنتهي بانسحابات وتساؤلات. وتؤكد قصيدة "أغنية لعندليب" قوةَ الوهم المراوغة:

وداعًا! ليس بإمكان الوهم أن يجيد الخداع

كما كان مشهورًا عنه، خداع الجنّي الصغير(١٧).

إن الوهم يخدع بعدم الخداع، وبالفعالية التي قيل عنها. وهذه البنية الإشكالية تترك الأسئلة التي انتهت إليها القصيدة مفتوحة:

أرؤية هي أم حلم يقظة؟

أهاربة تلك الموسيقى؟ أيقظان أنا أم نائم؟

---

(17) John Keats, 'Ode to a Nightingale,' *The Poems of John Keats*, p. 372.

السؤال عن وضعية الحدث طريقةً لتأجيل الجانب المرجعي من القصيدة، والتركيز على الحدث الشعري.

وتسخر قصائد أخرى – بدلاً من طرح الأسئلة حول نجاعة فعل الالتفات – تسخر من طريقتها هي نفسها في الالتفات، فقصيدة بودلير (البجعة) "Le Cygne" التي تبدأ بالتفات يقول:"أندروماك! أفكر فيكِ" وهو يحكي عن بجعة تبحث في حنين، عن "البحيرة التي شهدت مولدها" في "نبع بلا مياه"، وهو يمدنا بـ"آهة" التفاتية:"آه، أيتها المياه! متى تمطرين؟ متى ترعدين بالصواعق؟". إن تزامن "الآه" و"المياه" يمكن أن يفسَّر بطرق مختلفة: البحث المصحوب بالحنين عن لحظة أو مكان أصلي، أو أن "المياه" في قوله "نبع بلا مياه" لا تثمر إلا مع "الآه" الموجودة في الصورة، أو أن التورية تتطابق مع المخاطب المحتمل في كل التفات، ذلك أن "الآهة" الالتفاتية نفسها تجعل من كل التفات استحضارًا للاستحضار. ومهما طوّر المرء من مضمون التورية، فإن النتيجة النهائية هي إبراز الالتفات بصفته صورة: معادلاً لفظيًّا لتلوّي البجعة بلا جدوى. وبقدر ما تدرك البجعة مع شاعر يلتفت:

أفكر في بجعتي الكبيرة بالتفاتاتها المذعورة

المضحكة الجليلة ككل المنفيين

تنخُر فيها رغبةٌ لا تنقطع(١٨).

فإن القصيدة تقدم انتقادًا للإيماءة الالتفاتية التي هي التفاتة "ملغزة" فضلاً عن أنها "جليلة"؛ فهي حين تبحث عن شيء سوى نفسها (مياه) لا تجد إلا نفسها(آه) التي قد تكون أيضًا لا شيء. وعلى هذا النحو تكون الالتفاتة الافتتاحية:"أندروماك! أفكّر فيكِ" – وهي الالتفاتة التي لا تسعى إلا إلى تحقيق ما تتحدث عنه – التفاتةً غير غامضة. غير أن أي شخص يود تأكيد هذه الخلاصة، عليه أن يدخل في جدال مع الحقيقة القائلة بأن الإصرار على خصوبة الإيماءة الالتفاتية للبجعة، يجعل من البجعة رمزًا قويًّا للنوستالجيا بالنسبة للقراء (ولم يكن راوي القصيدة من بينهم إلا

---

(18) Baudelaire, 'Le Cygne,' *Les Fleurs du Mal*, pp. 95–6.

أول من رأى في البجعة فعلاً "أسطورةً غريبةً مـــشئومة" (mythe étrange et fatal). إن البجعة *cygne* الالتفاتية الواهنة تصبح علامة *signe* التفاتية لها قوتها، حـــين يتبنـــى القراء العاطفة التي تكشف عنها – فيما يبدو – خصوبةُ التفات البجعة.

مثال أخير للتعليق الراسخ الواثق على الالتفات، يأتي فـــي مرثيـــة دوينـــو التاسعة لريلكه Rilke's ninth *Duino Elegy*. حين تتحدث أنت إلـــى المـــلاك Sag ihm die Dinge أخبره بأشياء.

تلك الأشياء التي تعيش على أهبة الرحيل

تفهم حين تقوم بمدحها: تتلاشى، تبحث عن

ملجأ في شيء داخلنا، هو أكثر الأشياء تلاشيًا.

تريد منا أن نغيرها تغييرًا كاملاً، داخل قلوبنا غير المنظورة،

هناك في داخل، نعم، إلى ما لا نهاية، داخل نفوسنا – نكون من نكون.

أيتها الأرض! أليس هذا ما تريدين؟ أن تكوني شيئًا غير منظور

يظهر فينا؟ أليس حلمكِ ذات يوم أن تكوني غير منظورة؟ أيتها الأرض! غير المنظورة!

ما طلبكِ العاجل إن لم يكن هو التحوّل؟

أيتها الأرض، يا حبيبتي، سأقوم بذلك!(١٩)

إن القصيدة بتوجيهها الخطاب إلى الأرض، تعتنق الخيال الالتفاتي؛ فأشياء الأرض حين يوجه إليها الخطاب تقوم بدور الأنت، فإذا كانت هذه الأشياء ذواتًا، فإنها ستسعى شأن كل الذوات، إلى تجاوز المادية الخالصة، تطمح إلى التجاوز. وإذا كان بالإمكان توجيه الخطاب إلى الأرض، وكانت لها رغباتها، فإنها ستود أن تكون غير منظورة، أن تكون روحًا، إنها تسعى إلى الظهور فينا من جديد. كما أننا، نحن الموكلون بهذا الـــ"إنقاذ"، سنكون أكثر الأشياء تلاشيًا"، وتلك مفارقة تعطي لتحول

---

(19) R. M. Rilke, *Duino Elegies*, trans. J. B. Leishman and Stephen Spender, New York, Norton, 1939, p. 77.

الأرض طابعًا خياليًا. غير أن القصيدة تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك؛ فما يوافق الراوي على القيام به صراحة، هو أن ينتج أرضًا غير منظورة، وهذا أمر يصعب تحقيقه. ويمكن للمرء أن يؤكد أن القصيدة، بتعاملها مع الأرض وكأنها ذات، كانت في الحقيقة تجعل منها شيئًا غير منظور، غير أنه لا يمكن للمرء أبدًا، أن يظل على ثقة أن ذلك قد حدث بالفعل.

أن تقرأ الالتفات وكأنه علامة على خيال يدرك خاصيته الخيالية، فإن ذلك يعني تأكيد طابعه القائم على التمني، تأكيد ما فيه من أفعال أمر مستحيلة. إنها جُمَلٌ طلبية تصوِّر – في استحالتها الصريحة – أحداثًا في الخيال ومن الخيال. وهذه الطريقة في التفكير تقود بالفعل إلى المستوى الثالث من القراءة، الذي يكون عنده الالتفات طريقة لتكوين قناع شعري، من خلال تبنّي علاقة خاصة مع الأشياء. وقد قاد ذلك إلى مستوى رابع، لابد للمرء عنده أن يتساءل، عن المكانة المسلَّم بها حتى الآن للـــــــــ"أنت" القائمة في البنية الالتفاتية، وأن يتأمل الحقيقة الصارمة – والمتناقضة رغم ذلك – والقائلة بأن هذه الصورة البلاغية، التي يبدو أنها تقيم علاقات بين الذات والآخر،يمكن لها في الحقيقة أن تُقرأ وكأنها فعلٌ من أفعال الاستبطان والذاتية الحادة. وسواء كانت صورة الالتفات توزع الذات بحيث تملأ العالم، وتسكن الكون بشذرات من الذات، كما في التفاتات بودلير إلى ألمه، وعقله، وروحه، وأموره المعيشية ("استكِن أيا ألمي"، "يا روح، تتحركين بانسيابية"، "اعتكفي يا روح في هذه اللحظة العصيبة"، "من الآن تفقدين وجودك، أيتها المادة الحية") أو تضفي طابعًا داخليًا على ما قد يُظَنّ أنه خارجيّ (فالأشياء – كما يقول ريلكه – "تريدنا أن نغيرها تغييرًا كليًا.... داخل نفوسنا"). إن تقنيات الإجراء الأول – وليست نتائجه مع ذلك – هي تقنيات واضحة. أما الإجراء الثاني فيمكن شرحه على النحو التالي: إذا كانت "أنا" تنطوي على "أنت"(بمعنى أن "الأنا تقف مع نفسها وجهًا لوجه")، وتسمية شيء لا يمكن له بصورته الإمبريقية أن يكون "أنت" (كالأرض مثلاً)، هو طريقة لاحتلال مكان الأنت، وأن نضع مكانها ما يمكن فقط أن يقوم بذلك الدور، من خلال "شيء غير منظور يظهر داخلنا". ليس هذا سوى منتج من منتجات التدخل الشعري، يمكن به للشيء أن يحتل مكان المخاطَب.

هذا ما يتبدى من قصيدة أخرى لريلكه، وهي قصيدة غنائية باكرة من *The Book of Hours* "كتاب الساعات"، وقائمة على الالتفات، يقول فيها:

أحبك، أنت يا ألطف النواميس، يا مَن

نكتمل من خلاله مع أننا نصارعه

يا اغترابًا عظيمًا لم نتجاوزه

يا غابة لا مخرج لنا منها أبدًا

يا أغنية تتعالى من صمتنا

يا عشًا علقتِ به مشاعرُنا الهائمة

جعلتَ نفسك كبيرًا من البداية

وفي اليوم الذي بدأْتَنا فيه أيضًا

تحت شموسِكَ اكتملنا ذاك الاكتمال

نمونا وتعمقت جذورُنا

بحيث تكتمل أنت تمامًا وبسهولة

في الملائكة، والرجال، وجولة المادونّات

اجعل يمينكَ على منحنى السماوات

نم هادئًا وتحمّل ما نفرضُه في صمت(٢٠).

إذا سايرنا التقاليد الثابتة لفن القصيدة، فإن هذه القصيدة ليست إلا سلسلة من الالتفاتات، تحدد لها مخاطبًا بطرق مجازية متنوعة، غير أن تنوع المخاطبين هذا يجعل المخاطب غامضًا ولا سبيل إلى تحديده. أضف إلى ذلك – وكما يؤكد بول دو مان في تحليله لهذه القصيدة – أن:

(20) Rilke, *Selected Works*, trans. J. B. Leishman, London, Faber, 1960, p. 38.

"الموضوع الملتفت إليه، لا تجري مخاطبته إلا من خلال نشاط يستدعي الذات التي توجّه الخطاب؛ فلو كان الملتفت إليه غابةً مثلاً، لن يكون الالتفات إلا بالرجوع إلى سلوكنا تجاه هذه الغابة، فالشبكة غير موجودة إلا بصفتها عائقًا لسرب طيور من صناعتنا نحن، والقانون تحديدًا هو الذي يحكم سلوكنا، والأغنية يتم إدراكها باعتبار أنها أغنيتنا نحن (أو صمتنا نحن). ومن ثم فإن الاستعارات لا توحي بالأشياء أو بالأحاسيس او بقيمة الأشياء، وإنما تشير إلى نشاط الذات المتكلمة. إن المركز المهيمن، أو "أنت" القصيدة، ليست موجودة في القصيدة إلا لتمثل نشاطها المحتمل بالنسبة للصوت المتكلم. ويصير هذا هو الموضوع الصريح للقصيدة في البيتين الختاميين"(٢١).

إن سلسلة المحمولات الغريبة في هذه القصيدة، ربما تنبه القارئ إلى أن افتراض الالتفات لمخاطبين معينين، يحيل المرء إلى نشاط الصوت الشعري القائم على التحويل وبثّ الحياة. و"الأنت" إبراز لذلك الصوت. وكما يقول شيلي فإن " مفردات أنا وأنت وهم، مؤشرات على ليست علامات على أي اختلاف فعلي قائم بين مجموعة من الأفكار المشار إليها هنا، وإنما هي مجرد مؤشرات يتم توظيفها للإحالة على التعديلات المختلفة التي تقع لعقل واحد"(٢٢).

الالتفات ينطوي على دراما تحولات "عقل واحد"، وليس علاقة بين "أنا و"أنت"، هذا ما يتبدى بوضوح خاص في القصائد التي تتضمن التفاتات متعددة؛ فـ"قصيدة الخلود" لوردزورث مثلاً، تضم في فضاء واحد متخيل "أنت يا طفل المتعة" و"أنتن أيتها المخلوقات المباركة" و"أنت يا من يخفي مظهرك الخارجي اتساع روحك" و"أنت أيتها الطيور" و"أيتها الينابيع، والمروج، والتلال، والحشائش"، كل هذا ضمته التفاتات تلعب دورها وأنما هي خيوط أو لبنات لمراحل في دراما عقل واحد.

---

(21) Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 29.

(22) Percy Bysshe Shelley. 'On Life,' *Shelley's Prose*. ed. D. L. Clark, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1954, p. 174.

وإضفاء الطابع الداخلي على هذا النحو أمر مهم؛ لأنه يعمل ضد السرد وما يلزمه من تتابعية، وسببية، وزمان، ومعنى غائي. ويوضح شيلي القضية في ازدراء شعري رفيع:

> **"بين القصة والقصيدة يوجد هذا الفارق: أن القصة كتالوج يضم حقائق منفصلة، وليس بينها من رابط سوى الزمان، والمكان، والظروف، والسبب والنتيجة. أما القصيدة فمخلوقة من أفعال طبقًا لأشكال الطبيعة الإنسانية التي لا تتغير، تمامًا كما هي موجودة في عقل الخالق، الذي هو نفسه صورة من كل العقول الأخرى"**(٢٣).

هذا الكلام يمثل نموذجاً للشعر الالتفاتي في مقابل السرد؛ فحين يضم المرء في قصيدة واحدة ولدًا وبعض طيور وقليلاً من المخلوقات المباركة، وبعض الجبال وبعض المروج، وتلالاً وحشائش، سيميل إلى وضعها في قصة، يفضي فيها شيء إلى شيء آخر، والأحداث التي تضم هذه الأشياء لابد أن تأتي في صورة زمنية، وسرعان ما ستكون لدى المرء قصيدة تستدعي انتقادات شيلي. أما إذا وضعها المرء في صورة قصيدة: (أنت أيها الغلام الراعي، أيتها المخلوقات المباركة، أيتها الطيور) فإنها ستستدعي على الفور ما يمكن تسميته حاضرًا مقطوع الصلة بالزمن، غير أن من الأفضل النظر إليها وكأنها دنيوية الكتابة. حتى لو لم يُشَر إلى الطيور سوى مرة واحدة وفي الماضي، فلكي يُلتَفت إليها بعبارة "أيتها الطيور" لابد من وضعها في زمن الالتفات: وهو زمن خاص يضم كل اللحظات التي يمكن فيها للكتابة أن تقول "الآن". وهذا زمن الخطاب وليس زمن القصة. إنه زمن يوضع في التفاتات، وطيور، ومخلوقات، وأولاد..إلخ، ويأبى أن ينتظم في أحداث يمكن سردها، ذلك أن هذه الأحداث تتسرب إلى القصيدة وكأنها عناصر في الحدث الذي تحاول القصيدة أن تكونه.

---

(23) Shelley, 'A Defense of Poetry,' ibid., p. 281.

ومثل هذه الاعتبارات تشير إلى أن المرء يميز بين قوتين اثنتين في الشعر: قوة السرد، وقوة الالتفات، كما تشير إلى أن أخص ما يميز الغنائية هو انتصار النزعة الالتفاتية. فالقصيدة يمكن أن تحكي سلسلة من الأحداث، وهو ما يكتسب الدلالة التي تقتضيها الغنائية حين تُقرأ على سبيل المجاز أو التمثيل. لقد كتب وردزورث بالادات غنائية متجنبًا الالتفات؛ أي كتب حكايات لها دلالتها. وبدلا من ذلك، قد تقوم قصيدة باستدعاء الأشياء، وأنسنة الفضاء غير الزمني بأشكال وقوى لها ماضيها وملامحها، لكنها تخاطَب وكأنها أشكالٌ من الحضور المحتمل. لا حاجة لحدوث شيء في قصيدة قائمة على الالتفات. هذا ما تكشف عنه القصائد الرومانتيكية الكبرى. لاحاجة لحدوث شيء؛ لأن القصيدة نفسها هي ما يحدث.

هذا التوتر بين ما هو سردي وما هو التفاتي، يمكن اعتباره القوة المحركة التي تقف وراء سلسلة كاملة من الغنائيات. ويمكن للمرء على سبيل المثال أن يجد نماذج من انتصار ما هو التفاتي في القصائد التي تستبدل – وفي حركة مألوفة عابرة – تعارضًا قصصيًّا وغير زمني بآخر زمني، تستبدل لحظية الخطاب بدنيوية مرجعية. وفي غنائيات من هذا النوع تُطرَح مشكلة زمنية؛ فما إن يتم تمثيل شيء فإنه يضيع أو يتلاشى. هذا الفقد يمكن أن يُحكَى، أما التوالي الزمني فلا يمكن تُعكَس حركتُه، كما الزمن نفسه. وعمليات الالتفات تزيح هذه البنية التي لا يمكن عكس حركتها؛ ذلك أنها تحرك التعارض بين الحضور والغياب، وتنقله من الزمان الإمبيريقي لتضعه في زمن الخطاب. هذه الحركة من أ إلى ب، تصبح – وقد أعطاها الالتفات طابعًا جوانيًّا– مناوبة للحركة وعكسها بين أ و ب، لعبة للحضور والغياب لا يحكمها الزمن بل تحكمها قوة الشعرية.

وأوضح مثال لهذه البنية هو بالطبع قصيدة الرثاء the elegy، التي تضع مكان الانفصال الزمني الذي لا يمكن عكس حركته، تلك الحركة من الحياة إلى الموت، مع تبادل جدليّ بين موقفي الحداد والعزاء، أي استدعاءات الحضور والغياب. في قصيدة "أدونيس" لشيلي Shelley's *Adonais* مثلاً، تعطينا الالتفاتات تبادلية ما، وهي تبادلية يمكن أن عكس حركتها في زمنية الخطاب:

ألا ابكي على أدونيس، فقد مات!
استيقظي أيتها الأم الثكلى لتندبيه!
ولكن علام النحيب؟ كفكفي دموعك السخينة من مآقيك الملتهبة!

يا أكثر المعزين نغمًا، ابكي من جديد!
اعولي من جديد يا أورانيا!
وابكي! لا من أجل أدونيس...
يا أيتها الكهوف! ويا أيتها الغابات! كفّي عن النحيب!(٢٤)

إن القصيدة – وهي تراوح بين هذه الإيماءات جيئة وذهابًا – إنما تزيح النموذج الزمني للفقد الفعلي، مركّزةً على هذين الطلبين الالتفاتيين، وصانعةً من استدعاءاتها الخاصة قوةً محورية.

ويمكن أن يتضح من قصيدة من نوع مختلف، هي قصيدة ييتس "بين أطفال المدرسة" Yeats's 'Among SchoolChildren'، أنها تتبع نموذجًا مشابهًا؛ إذ يشكل التعارض المتكرر بين المعمرين والشباب، بنية تنتقل منها القصيدة فجأة، في المقطع قبل الأخير، بالتفات على هذا النحو:

يا أيها الحضور!
يا من يعرفهم الوجد، والشفقة، أو التأثير
ويرمز لهم المجد السماوي كله
يا من تسخرون تلقائيًّا من عمل الإنسان(٢٥)

أولئك الحضور المتعالون المستدعون هنا، وتلك الصور المتولدة عن المشاعر القوية، تضفي على الحياة الإنسانية في العمق مظهرًا حقيرًا. غير أن الالتفاتة الثانية

---

(24) Percy Bysshe Shelley, 'Adonais,' *Complete Poetical Works*, ed. T. Hutchinson, Oxford University Press, 1904, pp. 432–41.
(25) W. B. Yeats, 'Among School Children,' *Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1940, pp. 445–6.

تستدعي في مواجهة هذه الصور مجموعة أخرى من الحضور تبدو متعالية ومتعينة في الوقت نفسه، وهم يقدمون باعتبارهم نماذج ممكنة للوحدة العضوية:

يا شجرة كستنائية، مثمرةً ضاربةً بجذورها

أأنتِ الورقةُ؟ أم الزهرةُ؟ أم الغصن؟

يا جسدًا يتمايلُ مع الموسيقى، وعينًا تلمع

كيف لنا من الرقصة أن نعرفَ الراقصَ؟

لم يعد التعارض حركة زمنية غير قابلة لعكس الاتجاه من الشباب إلى الكهولة، وإنما تجاور زمني لنوعيتين من الصور، تستدعيهما الالتفاتات وكأنهما من الحضور. والسؤال عما إذا كان باستطاعتنا حقًّا أن نختار بين هذه البدائل، وما الاختيار الناتج عن ذلك بالضبط، سؤال بالغ الصعوبة. غير أن القصيدة برغم ما فيها من تحولِ التفاتي، جعلت من هذا السؤال قضيتها المحورية.

حتى تلك القصائد التي تروي صراحة عن فقد ما، وتعرف أنه لا سبيل إلى استعادته، قد تجد من خلال الالتفاتات التي تستخدمها أن معرفتها قد انهارت. تروي قصيدة وردزورث "مقاطع رثائية" عن فقد ما:

قوةٌ زالتْ، ولا شيء بإمكانه أن يستعيدَها

إحباطٌ عميقٌ أنْسَنَ روحي(٢٦)

غير أنه يقول مخاطبًا قلعة بيلي Peele Castle:

كنتُ جارَكِ ذات مرةً، أنت يا كومة مهملة!

ولأسابيع أربعة سكنتُ على مرأى منكِ

رأيتكِ كل يوم

(26) William Wordsworth, 'Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle,' *The Poems*, ed. John Haydon, Harmondsworth, Penguin, 1977, vol. I, p. 641.

الراوي هنا يضع القلعة وراء حركة الزمن، والقصيدة تنكر مسألة الزمنية، في عباراتها نفسها – أو حكاياتها – التي تؤكد ادعاءاتها. وما ذلك في الحقيقة إلا لأن الالتفاتات ينتج عنها قلعةٌ خيالية وزمنية، يمكن للراوي أن يطابقها مع "القلعة المهولة التي تقف هنا في جلال"، ويجد – في قدرته الشعرية على استدعائها كحضور متعال – إحساسًا باستمراريته هو المتعالية. وحقيقة أن المقاطع أوحت بها – كما يقول العنوان الفرعي للقصيدة – "صورة لقلعة بيلي خلال عاصفة، رسمها السير جورج بيمونت" تؤكد الحركة الالتفاتية ولا تضعفها؛ فالرسم يعطي القلعة حضورًا متعاليًا، والراوي بدوره ينجز الحركة نفسها عبر التفاتاته.

الالتفات يقاوم السرد؛ لأن آنيتَه ليست لحظةً في متوالية زمنية، بل آنيّةُ خطاب، آنية كتابة. وآنية الكتابة هذه يصعب فهمها، ويصعب التفكير فيها، ولكن يبدو كأنما الغنائية تسعى حثيثًا في اتجاهها. والتعريف المشهور يقول بأن الغنائية أثر من آثار الآنية، وهو ما قد يعني آنية لا زمن لها، آنية للخيال، أو هي – بعبارة كيتس في قصيدة **إلى جي. آر** – : "خفقةٌ واحدة أبدية". وهذا بطبيعة الحال، هو الوضع الذي يصفه كيتس في "قصيدة عن جرّة يونانية": زمن خيالي لا يحدث فيه شيءٌ، لكن فيه جوهر ما يحدث.

ولكن إذا كان الالتفات يعمل من أجل إنتاج ذلك الأثر، سيبدو أن لا سبب يوجب على النقد أن يسعى إلى تجنب ذلك الأثر أو قمعه. وبغض النظر عن الوقوع في الحرج من التحركات التي يبدو أنها تحيِّد الزمن أو تتعالى عليه، سيُسعِد النقاد عمومًا أن يصرحوا بأن الشعر يحوّل الزمني إلى أبدي، والحياة إلى فن. لماذا إذن يتجنبون دراسة الالتفات؟ يجب قمع الالتفات، لا لشيء إلا لأن هذا النداء العالي في الشعر لا يجبُ النظر إليه وكأنه معتمد على مجاز، معتمد على "أوه". فهذا المجاز يعلن – وعلى نحو بالغ الوضوح – عن طابعه المصطنع، وصنعة الشعر سينحط شأنها إذا ما سُمح لأيِ ناظم شعر يكتب "أوه أيتها المائدة" أن يصل إلى وضعية الشاعر الجليل.

ومهما يكن من أمر؛ فإن الصفاقة الشديدة التي يعلن بها الالتفات عن نفسه، هي أمر حاسم،لأنها مؤشر على أن ما نحن بصدده ليس علاقة بين دال ومدلول يمكن التنبؤ بها، ليس شكلاً ومعناه، وإنما هو قوة لحدث ما، لا يمكن حسابها. الالتفات ليس تمثيلاً لحدث، وإذا ما نجح سينتج عنه حدثٌ خيالي، حدث في الخطاب.

ولكي نتابع اللعبة المركبة، لعبة الإلغاز وفك اللغز، خلال عملها في تحييد الزمن عبر الإشارة إلى زمنية الكتابة، يمكن أن ننظر في ما قد يكون أهم قصيدة عند كيتس: "**هذه اليد الحية**"؛ فكون القصيدة تتحاشى الالتفات وتذهب إلى الخطاب المباشر، هذا يعطيها إمكانية الكلام بمزيد من الثقة عن تأثيراتها وعن الطريقة التي تنتج بها هذه الآثار. والحقيقة أنه قد تكون هناك – كما أشار دو مان في مناقشة لكتاب وردزورث **مقالات عن التوقيعات** – علاقةٌ حية بين الالتفاتات الموجَّهة إلى الموتى أو الأشياء غير الحية، وعمليات التشخيص التي تمنح الموتى والأشياء غير الحية صوتًا، وتجعلها تتكلم. ويلاحظ دو مان " ذلك التهديد الكامن الذي يسكن عملية التشخيص، أعني أنه بجعل الميت يتكلم، تنطوي البنية السيمترية للمجاز في الوقت نفسه على إمكانية أن ينقلب الحي إلى أخرس، وأن يتجمد في موته". إن خيالية المخاطبة، كما في "ابق أيها المسافر" التي نجدها في توقيع من التوقيعات "تقتضي على هذا النحو، إيحاء شريرًا بأن هذا ليس تصويرًا لفناء شخص واحد في ذاته فحسب، بل تصوير لدخولنا الفعلي في عالم الموتى المتجمد"[٢٧]. ربما تتبلور مشكلة الالتفات من خلال دراسة قصائد تستغل هذه التبادلية الشريرة، قصائد تقبض على زمن **الآن** الالتفاتي، ويقحم القارئ فيه من خلال النداء:

هذه اليد الحية، الدافئة الآن والقادرة

على السعي الجاد، ستكون إذا ما صارت باردة

وفي الصمت الجليدي للمقبرة

كثيرة التردد على أيامك، مرجفة لياليك الحالمة

(27) Paul de Man, 'Autobiography as Defacement,' *MLN*, 94(1979) p. 928.

حتى لتود لو جفت الدماء من قلبك

فلربما جرت في شراييني من جديد حياة حمراء

وتكون هادئ الضمير. انظر، ها هي

ها أنا أرفعها في اتجاهك(٢٨).

نحن نعرف القليل القليل عن الالتفات، لنؤكد ما يحدث فعلاً عندما ينجح التفات ما. أما هذه القصيدة، فأدوات الإشارة فيها:"هذه اليد الحية، الدافئة الآن" أو "انظر، ها هي"، تعطيها تعطيها الزمنية الخاصة بغنائية الالتفات. إنها مثال رائع وناجح على محاولة إنتاج حدث في القص، من خلال إحلال حضور وغياب التفاتي محل الحضور والغياب الزمني. توجد هنا لعبة مركبة، لعبة للإلغاز ولفك اللغز، وهي لعبة يمكن للمرء أن يصفها كما يلي:

تؤكد القصيدة – وبجرأة – ما هو زائف؛ إذ تؤكد أن يدًا حية، دافئة وقادرة، هي الآن تُرفَع في اتجاهنا، وأننا يمكن أن نراها. قد ينتظر المرء أن يكون رد فعلنا ابتسامة ساخرة؛ فنحن لا نرى يدًا، وإذا تخيلنا يدًا للمتكلم ستكون اليد التي نعرف أنها في المقبرة. وعلى هذا النحو ستكون القصيدة وثيقة عاطفية تشهد على زهو شعري في غير مكانه. ربما نتوقع ابتسامة ساخرة من سذاجة المتكلم. غير أننا لا نفعل هذا على كل حال. وسواء قرئت القصيدة جهرًا أمام جمهور، أو قرأها المرء لنفسه في صمت، فإنها لا تستدعي هذه الاستجابة. على العكس تمامًا، يبدو أن القراء يفعلون تمامًا ما تنبأت به القصيدة؛ فالراوي يضع حياته في تعارض مع موته، متوقعًا أنه حين يموت سيسعى القارئ إلى تجاوز موته، سيعمى عن موته بفعل خيالي ما. نحن نحقق هذا التنبؤ البارد، لا بالسعي فعلاً إلى التضحية بحياتنا التي قد يعيشها كيتس، بل بأن نفقد حيواتنا الإمبيريقية؛ أي بتناسي الزمنية التي تؤكد هذه الحيوات، ومحاولة الإمساك بزمن خيالي خالص، يمكننا فيه أن نؤمن بأن اليد حاضرة فعلاً خلال

(28) Keats, 'This Living Hand,' *the Poems of John Keats*, p. 503.

القصيدة، ومرفوعة أبدًا في اتجاهنا. تتنبأ القصيدة بهذا الإلغاز، وترجونا أن نقاومه، وتوضح أن قوتها لا تقاوَم. تعرف القصيدة زمانها الالتفاتي، وتدعو الحاضر بشكل غير مباشر إلى أن خيالاً، وهي تقول ذلك لكنها تؤكده بصفته حدثًا. "انظر، ها هي، ها أنا أرفعها في اتجاهك". هذا هو نوع التأثير الذي تسعى إليه الغنائية، وهو تأثير له نجاحه الذي يجب أن يُحتفَى به، وأن يُشرح.

الفصل الثامن
مرحلة المرآة

"طبيعة الصلاة ستكون مرآة العقل"

إيراسموس

كتاب "المرآة والمصباح" *The Mirror and the Lamp* هو الآن من تلك الكتب الكلاسيكية، التي يسهل نسيان ما كان لها من سطوة خاصة على كثير من القراء في العقد الأول لظهورها. وأولئك الذين تربوا منا على النقد الجديد، وظنوا أن دونّي Donne والمحدثين هم النماذج العليا للتحقق الشعري، كانوا ميالين إلى اكتشاف أن الشعر الرومانسي كان مرضَ عصرٍ، وحساسيةً لا تتناغم مع حساسيتنا نحن. وقد سمعنا أن الرومانسيين تصوروا الشعر فيضًا تلقائيًا للمشاعر أكثر مما هو بناء لفظي، وتعبيرًا عن الشخصية أكثر مما هو شكل لا شخصي، وقائم تمامًا على المفارقة. كنا نحتاج بالضبط إلى دليل كهذا الكتاب "المرآة والمصباح"، يشرح النظريةَ الرومانسية في أناةٍ، بحيث يسمح لنا بالتوصل إلى علاقتها بنظريات الشعر الأخرى، وبفهم الأدب الرومانسي بصفته ظاهرة تاريخية شاملة. وهكذا، وصلنا إلى قراءة الشعر الرومانسي بصفته انعكاسًا للمشروعات التي وصفها أبرامز Abrams: تعبيرٌ أكثر مما هو محاكاة، و"محاولةٌ لتجاوز الفجوة بين الذات والموضوع، بين العالم الحي الهادف الممتلئ بالقيم في التجربة الخاصة، وعالم الامتداد والكم والحركة الميت افتراضًا(ص: ٦٥)[1].

---

(1) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press, 1953.
والاقتباسات التالية من الكتاب سيشار إليها بأرقام الصفحات بين قوسين في المتن.

لقد أصبح كتاب "المرآة والمصباح" هو المرآة التي نرى المدرسة الرومانسية من خلالها، لكنها ادعت أيضًا – وعلى نحو غير متوقع– أنها تُرينا أنفسَنا. وسعيًا إلى فهم تراث أدبي مختلف تمامًا عن التراث الذي قدرناه، فقد انتقلنا إليه للاستنارة حول ماض تاريخي. تخيّل حيرتنا إزاء هذه الجملة الافتتاحية في الكتاب: " إن تطور النظرية الأدبية خلال حياة كولريدج، كان إلى حد مدهش، هو صناعة العقل النقدي الحديث". إن جزءًا كبيرًا من سطوة كتاب "المرآة والمصباح"، جاء من إظهاره أن سلسلة من المفاهيم النقدية المعاصرة، بما في ذلك تلك المفاهيم التي كان المرء يظن أنها مفاهيم ضد – رومانسية، كان قد صاغها في الحقيقة كوليردج ونقاد رومانتيكيون آخرون: فكرة القصيدة بصفتها عالمًا بديلاً heterocosm، أو كونًا في ذاتها، وهو ما يجب أن يتكشّف في الوحدة العضوية ويحقق حلاً للتناقضات، ومفهوم الشكل العضوي، وعدم انفصال الشكل عن المضمون، وأخيرًا مفهوم الشعر الجيد بصفته نتاجًا لحساسية موحِّدة، أو خيال، وهو ما يصهر الفكر والمشاعر معًا، هذه عمومًا فكرة أن القصيدة ليس عليها أن تَعنِي، وإنما عليها أن تَكُون.

والحقيقة أن كتاب "المرآة والمصباح"، فيما يتعلق بإدراكه للمصادر الرومانسية للأفكار النقدية الحالية، كان يقوم بدور المرآة؛ فنحن ننظر فيه ونرى أنفسنا. وهكذا، كان الكتاب يدشّن ما يسميه التحليل النفسي "مرحلة المرآة"، حيث يكتشف الطفل "ذاتَه" بالتماهي مع الصورة التي يتلقاها في المرآة[٢]. وهذا الآخر الذي يراه في مرآة، والذي يمكنه أن يراه ككل، يتحول إلى أن يكون هو نفسه. وهكذا، يصبح تكوُّن الذات معتمدًا على تلقّي الذات بصفتها آخر. لقد أصبح كتاب "المرآة والمصباح"، في توصيفه للنظرية الرومانسية، مرآة يمكن للناقد المعاصر، أن يكتشف فيها مَن كان هو، وماذا كان. إن الأفكار المختلفة التي يلتقطها المرء هنا وهناك، والعمليات التفسيرية المختلفة التي كان المرء قد تعود على أدائها،

(2) For discussion see Jacques Lacan, 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je,' *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 93–100.

والفرضيات التي قد يكون المرء غير واع بها – كل ذلك تكاملَ على نحو صريح، وتلاحمَ في صورة كلية. وعبر هذه الصورة للآخر، وعبر هذا التمثيل اللامع، اكتشف الناقد الناشئ أنه كانت لديه بالفعل نظرية في الأدب.

هذا النوع من التمثيل اللامع، حمل معه أخطارًا محددة؛ إن أم نارسيس (الحورية ليريوبي) حين تسأل تيريسياس، ما إذا كان ابنه سيعيش عمرًا طويلاً، يجيب الرائي الأعمى: "نعم، إذا لم يدرك نفسه أبدًا". فإخفاق نارسيس مبدئيًّا في إدراك انعكاس صورته على صفحة الماء، غذّى في نفسه أملاً موهومًا، ولكنه حين أدرك نفسه هناك، أدى هذا إلى معضلة أكبر. أن تنظر في المرآة وتكتشف ذلك الشخص، فهذه رومانسية، وحين يفكر المرء بأن شخصًا ضد–رومانتيكي، أو على أقل القليل ما بعد– رومانتيكي، فلن يكون هذا أسعد الأقدار، ولكنها تبدو مرحلة مرآة لا مفر منها. ليس أن ندرك أنفسنا في المرآة، هو ما يبدو خطأً محبوبًا في كتاب "المرآة والمصباح"، كفشل نارسيس في إدراك نفسه. ولكن إدراك أنفسنا في كتاب "المرآة والمصباح"، هو الذي يستجلب الراحة الباردة.

راحة باردة؛ لأن النظر في المرآة مع مصباح جيد، رؤية الذات بصفتها آخر، يعني تدشين اللعبة اللامعة المركبة، لعبة التطابق والاغتراب. إن دراسة المبادئ النقدية الرومانسية في كتاب "المرآة والمصباح"، هي افتتاح لنقد المبادئ النقدية الحديثة؛ لأنها تظهر لنا الذات بصفتها آخر. وبتحديد أكثر، فإن هذه التحليلات التاريخية تكشف عن النظرية النقدية وكأنها اقتصادٌ للاستعارات. انظر إلى فكرة الشكل العضوي، وقد كانت مسألة حيوية بالنسبة للنقد الجديد، لقد كانت أكثر من أي مفهوم آخر، هي العامل المنظم لتحليلاتنا للقصائد. هذا ما يقوله كتاب "المرآة والمصباح" عن كوليردج:

> **من المدهش أن أكثر كتابات كوليردج النقدية صيغت بعبارة، هي مجازية بالنسبة للفن، وحرفية بالنسبة للنبات؛ فإذا كانت جدلية أفلاطون هي صحراء من المرايا، فإن جدلية كوليردج هي دغل من النباتات. فقط دع محمولات vehicles استعاراته تُبعث حية، وسترى كل موضوعات النقد وقد تداخلتْ على نحو سريالي مع النباتات وأجزاء النباتات، وتلوّتْ في غزارة المجاز؛ فالمؤلفون، والشخصيات، والأنواع الشعرية، والمقطوعات**

الشعرية، والكلمات، والعروض، والمنطق، ستصير بذورًا، وأشجارًا، وورودًا، وفواكه، ولحاء، ونسغًا..(ص ١٦٩)

في هذه القطعة بطبيعة الحال، بعض الطرافة على حساب كوليردج، والنقاد اللاحقين الذين تبنوا صوره النباتية، لكنها أيضًا قطعة بالغة المهارة. يقول أبرامز : "فقط دع محمولات استعاراته تبعث حية". هذا هو مناط الأمر هنا: "حياة" اللغة والصورة. تؤكد اللغة العضوية عند كوليردج أن القصائد، التي هي موضوع النقد، ليست منتجات للخيال وخالية من الحياة، ليست صورًا ميتة، واختراعات آلية، بل هي المنتجات الحية للخيال، لغة فيها حياتها الخاصة. غير أن لغةً تُبعث حية كما يقول كوليردج، هي لغةٌ لاقدرة لها على التحكم في مجازيتها، لغةٌ تتلوّى على نحو سريالي "في غزارة المجاز". ورغم أن أبرامز ربما كان يسخر من كوليردج واستعاراته، فإن لغته هو ذاته تكشف أن لدى كوليردج فكرة يريد أن يوصلها، مفادها أن بإمكان اللغة أن تفضي إلى حياةٍ من عندها، حتى لو تحولت إلى شيء متوحش. وحين تزرع في لغة أبرامز الحية، تصبح من أثر النبات، تصبح نزوعًا مجازيًا، غزارة مجازية. بل إن التورية عن المجازات والطرق المجازية، ربما تكون إلى حد ما "تلويًّا سرياليًّا".

ويمكن تناول هذه القطعة بصفتها البداية لما نسميه الآن قراءة تفكيكية للنظرية العضوية؛ فتكشِف حركة تفكيك الذات، في إطار الخطاب النظري الرومانتيكي، الذي كانت معظم كشوفاته عبارة عن ألغاز تفصح عنها محاولة كتمانها. ويساعدنا كتاب "المرآة والمصباح" في تتبع هذه الحركة في النظرية الرومانتيكية؛ ذلك أنه يكشف عما يسميه جاك ديريدا الأصول المبنية لصور وتحديدات أساسية معينة، ويوضح كيف أن التعارض الذي تقوم عليه النظرية يدمر نفسه خلال النقاش النظري(٣).

---

(3) Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 15. For deconstructive readings of romantic theory, see Jacques Derrida, 'Economimesis,' *Mimesis des articulations*, ed. Sylviane Agacinski *et al.*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, pp. 55–93. Among deconstructive readings of romantic literature are Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, part II; Cynthia Chase, 'The Accidents of Disfiguration: Limits to Literal and Rhetorical Reading in Book V of *The Prelude*,' *Studies in Romanticism*, 18 (Winter 1979), pp. 547–65; and Richard Rand, 'Geraldine,' *Glyph*, 3 (1978).

إن التفرقة الأساسية هنا تضع الآليةَ في مقابل العضوية، وتقترح كما يقول أبرامز: "أن يحل محل العملية الآلية نباتٌ حيٌّ، وكأنه النموذج الضمني الحاكم لوصف عملية الابتكار الأدبي وما ينتج عنها"(ص ١٥٨). ويميز هذا الإحلال بين حرية الخيال الشعري وإبداعيته، وبين عمليات الوهم الآلية". الوهم يعمل طبقًا للمبادئ الآلية الموجودة في سيكولوجية التداعي؛ فهو مقرَرٌ، ولا يمكنه أن يُنشئ، يمكنه فقط أن يَجمع. أما الخيال، فهو في جوهره حيوي، وغير مقرر، وقائم على الإنشاء الأصلي. إنه يعيش حرية إبداعية مثل حرية الإله: "تكرارٌ في العقل المحدود، لفعل الإبداع الأبدي في اللامحدود: أنا أكون I AM"[٤]. وبينما تكون أعمال الوهم خالية من الحياة، وأعمالاً فنية مصطنعة ناتجة عن فرض شكل مسبق أو عن عملية قانون التداعي، فإن نتاج الخيال تكشف عن شكل عضوي، هو شكل كما يقول كوليردج "فطري، فهو يتشكل في الوقت الذي يتطور فيه من الداخل"[٥]. ولكن كما يلاحظ أبرامز :" أن تستبدل بمفهوم النمو عملية آلية في سيكولوجية الابتكار، فإن هذا يبدو مجرد استبدال نوع من الحتمية بآخر. بينما يكون من الصعب إحلال مخطِّط عقلاني صانع محل مفهوم العضوية، وبالمثل يصعب تبرير مساهمة الوعي في العملية الإبداعية" (ص ١٧٣) .

لقد قُدّمت اللغة العضوية من أجل التمييز بين العملياتَ الوضيعة والتوفيقية للوهم، وبين إبداعية الخيال وحريته، غير أن هذا التمثيل للحرية ينتهي بإنكار الحرية التي يفترض أنه يمثلها.. يقول أبرامز إن الإرادة الحرة، والخيال الواعي، يصبحان هما صلب الموضوع عند كوليردج" لأن هذا يتعارض مع ميل أصيل في مماثلته المنتخبة"(ص ١٧٤). إن مشكلة "المماثلة المنتخبة" توضح لب القضية المعنية هنا؛ أعني حرية العقل وقوته فيما يتصل باللغة. لقد تخيل خيال كوليردج مفهومًا جديدًا للخيال؛ فهو يختار مماثلة جديدة في فعل من أفعال الحرية والتنظيم. غير أن مماثلته المنتحبة تتحول كما يقول أبرامز، إلى حاملة لميل أصيل. إنها تتطور وفقًا لقوانينها الخاصة، ويحددها فعلٌ من أفعال التنظيم، لا منطقٌ مستقل عنها.

(4) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Dent, 1956, p. 167.
(5) S. T. Coleridge, *Shakespeare Criticism*, ed. T. M. Raysor, London, Constable, 1930, vol. I, p. 223.

وهكذا يفكك المنطق العضوي نفسَه، كاشفًا عن مفارقة لا حل لها، وهي واحدة من أعظم استبصارات هذا المنطق فيما يتعلق بطبيعة اللغة. إن الصور نفسها التي ترسم حرية الخيال وإبداعيته، وما ينتج عنه، تكشف عن حدود تلك الحرية، وهي حدود يفترض تمثيلها. وبشكل أعم، يمكن للمرء أن يقول أنه ليس بإمكان دراسة للغة أن تهرب من معضلة البنية والحدث. ومن ناحية أخرى فإن اللغة تبدو هي المنطقة أو الوسط الذي يستطيع فيه الوعي حقًّا أن ينتج الأحداث، وأن يكشف عن حريته في الأفعال الإبداعية للخيال. وهكذا تبدو اللغة هي منطقة البدايات والانقطاعات الطازجة، ولكن اللغة من ناحية أخرى، هي منطقة الأبنية التي هي في مكانها على الدوام، تمامًا كما يكون النبات حاضرًا على الدوام في حالته المسبقة. إن الأفعال الإبداعية للخيال، مثل الإزهار المفاجئ للنبات، تنتهي إلى الاعتماد على أبنية موجودة سلفًا، وتتحدد بها، والإبداعات اللغوية، كاستعارات كوليردج العضوية تلك، تقوم بوظيفتها دون سيطرة من وعيٍ مُنتِج. ولاحِظْ أن المرء لا يمكنه أن يحل هذه المشكلة بالبحث عن توفيق ما، يقال فيه إن الأبنية اللغوية تسمح بإبداع محدود وحرية محدودة، كما لو أنه كان ممكنًا تقسيم اللغة إلى ما هو حر وما هو حتمي. وهذا أمر مستحيل؛ لأن أكثر الأبنية شيوعًا وابتذالاً ولينًا، لابد لها من منتِج، لابد أنها يومًا كانت أحداثًا متفردة وإبداعية، بينما – من الناحية الأخرى – تنتهي أكثر الأفعال الإبداعية جذريةً، إلى كونها محددة بطرق مختلفة، بحيث تتطور وفقًا لقوانين ليست هي ما قصد إليه "مبتدعوها". وتتكشف هذه المعضلة في كتاب "المرآة والمصباح"، عند محاولة جعل "العضوي" اسمًا لشيئين معًا: التنظيم، واتصال البناء.

ومفارقة الصورة هذه تعيد إنتاج نفسها بطرق مدهشة. إذ يؤكد أبرامز مثلاً أن نظرية كوليردج في العقل؛ أي وصفه للعقل من خلال العمليات العضوية للنبات الحي، كانت كما أكد هو "نظرية ثورية. لقد كانت في الحقيقة جزءًا من تغير في الطريقة المعتادة للتفكير، في كل مجالات البحث الفكري، وجاء هذا في أوضح صورة يمكن لأي تاريخ للأفكار أن يعرضها"(١٥٨). إن وصف العقل وكأنه نبات،

وتمثيل الفكر وكأنه عملية نمو عضوي واستمرار، كان يؤلف – كما يقال – قطيعة حاسمة في تطور الفكر، وهكذا، فإن نظرية كوليردج بنجاحها هي ذاتها، كانت تطرح للسؤال مدى ملاءمة توصيف الفكر وكأنه استمرار وتقشير عضويين.

والنزعة العضوية بطبيعة الحال، ليست مجرد مماثلة طبيعية. إنها أيضًا فكرة لاهوتية، واحد من المفاهيم النقدية الحديثة المتعددة التي يدرس كتاب "المرآة والمصباح" وظائفَها وأصولَها اللاهوتية. والمهم هنا ليس ضرورة أن يكون للمفاهيم المفردة أصول لاهوتية (فتلك مسألة ربما تكون مجرد اهتمام أثري)، وإنما المهم هو أننا نتعامل مع اقتصاد ما، مع منظومة من المصطلحات تقوم على المماثلة، سواء الضمنية أو الصريحة، بين الشاعر والإله. ويقول أبرامز "إن هذه المماثلة فتحت الطريق للنقد لاستقدام مجموعة غنية من الأفكار المرتبطة بذلك، وهي أفكار تراكمت عبر قرون من التأمل اللاهوتي (ص ٢٣٩). وهذه المنظومة "من النظرية النقدية" هي التي سمحت بثروة من التأمل النقدي في أيامنا نحن. ويؤكد أبرامز في الحقيقة أن الإمساك بمرآة تعرض لنا الذات وكأنما هي آخر، لوْ أخفقنا في إدراك إلى أي مدى كانت مفاهيم الأدب والنقد وأبنيتهما لاهوتًا مُزاحًا:

> **"يعني أننا لا زلنا نعيش في ثقافة هي في جوهرها ثقافة توراتية، وإن جاء ذلك في تجليات ثانوية وليست مباشرة، وما أسهل أن نخطئ طرقنا الموروثة في تنظيم التجربة، بسبب شروط الواقع وأشكال الفكر الكونية"**(٦).

ويدرس أبرامز بشكل خاص حالة صادمة، كان النقاد فيها يظنون أنهم يقفون في وجه موقف رومانسي ولاهوتي، بينما كانوا في الحقيقة وببساطة، يحتلون موقعًا آخر تولّد عن منظومة من اللاهوت ذات طابع علماني، كما لو كانت المنظومة نفسها قد حددت مسبقًا إمكانات الخلاف النقدي. تلك هي حالة القصيدة بصفتها عالمًا بديلاً heterocosm:

---

(6) M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, Oxford University Press, 1971, pp. 65–6.

هذا التوازي بين الشاعر والإله، بين علاقة الإله بعالمه وعلاقة الشاعر بقصيدته، شجع على الظهور الباكر للعقيدة التي باتت شائعة اليوم، والتي تقول بأن القصيدة انكشاف مقنّع للذات، فيه يعبر المبدع، أو "الظاهر-الخفي" visiblyinvisible، عن نفسه ويخفيها في الوقت نفسه. وينتهي الأمر إلى أن هذا التوازي نفسه، قد ساعد على مولد مفهوم للعمل الفني، يبدو بالقدر نفسه مفهومًا حديثًا، وهو مفهوم أقل انتشارًا الآنِ (وفقد بشكل كبير العلامات التي تشير إلى أصله)، وغالبًا ما يقدم في تعارض واضح مع الأطروحة المشابهة، القائلة بأن القصيدة تعبير عن الشخصية. هذا هو المفهوم الذي يقع في قلب كثير من "النقد الجديد"، والقائل بأن القول الشعري والحقيقة الشعرية مختلفان تمامًا عن القول العلمي والحقيقة العلمية؛ ذلك أن القصيدة شيءٌ في ذاتها، عالم من الخطاب مغلقٍ على نفسه، ولا نستطيع أن نطلب منها أن تكون حقيقية بالنسبة للطبيعة، فقط نستطيع أن نطلب منها أن تكون حقيقية بالنسبة لنفسها (ص ٢٧٢).

ويمكن للمرء أن يؤكد، متابعًا لأبرامز، أنها لم تكن صدفة، أن وجد النقد الجديد نفسه منخرطًا في منظومة لاهوتية؛ وأن أي نقد محمول حقًّا على استقلالية العمل ووحدته الغائية، سيكون له طابع لاهوتي(٧). وما يفعله أبرامز هو الكشف عن شيوع ما يمكن للمرء أن يسميه "منظومة من النقد النظري" theocritical system، تحدد حتى المواقع الجدلية المتعارضة. وأبرامز لا يقدم مهربًا متوقعًا من مركزية اللوجو في هذه المنظومة.

غير أنه يشير إلى أن بإمكاننا أن نهرب، وأننا قد هربنا فعلاً من المفهوم المحاكاتي للعقل والفن؛ فنحن إذ رفضنا تصور العقل أو العمل كأنه مرآة، كنا منذ فترة الرومانسية، نتصور العقلَ مصباحًا، والعملَ الأدبي نباتًا. وهذا التحول من

(7) For an acute analysis of the theological nature of the freedom that is at stake in 'purposive wholes without purpose,' see Derrida, 'Economimesis'.

المرآة إلى المصباح، كما يزعم، هو جزء من تغير في طريقتنا المعتادة في التفكير.. "وقد جاء هذا في أوضح صورة يمكن لأي تاريخ للأفكار أن يعرضها" (ص ١٥٨). وإذا كنا مقتنعين – كما هو الحال عادة مع قراء أبرامز – بأننا قد لتخذنا فعلاً هذه الخطوة المهمة من المرآة إلى المصباح، فما ذلك إلا لأننا اقتنعنا بأن كتاب "المرآة والمصباح" هو مرآة جلية. أمكن لهذا الكتاب أن يقنعنا بأن هذا الانتقال بعيدًا عن التمثيل، ما كان له أن يقع إلا بإقناعنا بأنه يمثل أو يعكس ما وقع بجلاء؛ أي العكس المرآوي الجلي لما هوَ موجود في النصوص. هذا الإلحاح على المحاكاة، باعتباره الأرضية التي تستند إليها البراهين التي يرفضها، كان لابد أن يثير شكوكنا بأننا ربما لم نترك نظام المرايا والعكس المرآوي، وأنه على العكس ربما كانت المصابيح هي النسخة الأخرى الوحيدة من المرايا، وأنها تنتمي إلى منظومة التأمل والتمثيل نفسها.

وما إن تثار هذه الشكوك، يوجد عدد من الأشياء التي تؤكدها. أولاً، فكرة القصيدة بصفتها عالمًا بديلاً، التي يفترض أنها أزاحت فكرة القصيدة بصفتها محاكاة، سوغها دائمًا انجذابٌ لنزعة المحاكاة؛ فالشاعر يحاكي فعل الإله المبدع، أو هو على الأقل يحاكي النشاط التوليدي للطبيعة. ولا يمكن للعمل الأدبي أن يكون عالمًا في ذاته، وليس محاكاة للطبيعة، إذا كان يُنتَج في عملية تحاكي إنتاج العالم. ثانيًا، يمكن تأكيد أن هذه الفكرة عن النشاط التوليدي، ويفترض أنها مختلفة تمامًا عن فكرة المصابيح، مضمّنة بالفعل في تصورات عن العقل بصفته مرآة. هنا يأتي تفسير إرنست كاسيرر Ernst Cassirer لفلسفة التنوير: "حين يصير العقل مرآة للواقع، فإنه يكون مرآة حية للكون، ويظل كذلك، وليس العقل مجرد الخلاصة الكلية لمجرد الصور، بل هو كلٌ مؤلَفٌ من قوى مشكِّلة"[8]. هنا يكون للمرآة فعلاً قوة مشكِّلة. إنها ضمنًا مصباحٌ.

(8) Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Boston, Beacon, 1966, p. 124.

وتتعمق صعوبة استخدام التفرقة بين المرآة والمصباح في التحقيب التاريخي، حين ينظر المرء إلى ييتس Yeats، إذ يأخذ كتاب "المرآة والمصباح" عبارته المفتاحية epigraph، من ملاحظات ييتس في مقدمة "كتاب أوكسفورد للشعر الحديث" *Oxford Book of Modern Verse*. تقول العبارة:" لابد من الاستمرار في المضيّ قدمًا، فتلك الروح لابد أن تصير الخائنةَ لنفسها والمسلمةَ لنفسها، النشاط الوحيد، أن تصير المرآةُ مصباحًا(٩). ما تلك الحركة من المرآة إلى المصباح، التي يقول لنا ييتس عام ١٩٣٦ إنها لابد أن تستمر في المضيّ قدمًا؟ إنها الانتقال من ستندال Stendhal (الذي يصف رائعة ما بأنها "مرآة تتلكأ أسفل طريق ضيق")، وروائيين يمتدون من هايسمان Huysmans إلى هيمنجواي Hemingway، وشعراء فيكتوريين، وشعراء محدثين يشعرون كما يقول ييتس "أن بإمكانهم أن يكتبوا قصيدة بتسجيل مشهد أو فكرة عابرة... أجلس في كرسي، هناك ثلاث ذبابات في زاوية من السقف"". إنه انتقال من كُتاب المرآة هؤلاء، إلى شعراء جورجيين ثلاثة: والتر جيمس تيرنر Turner، وهربرت ريد Read، ودوروثي ويليسلي Wellesley(١٠). ويصل ييتس إلى الزعم – في ملاحظات يقترح مرارًا وتكرارًا أن نرفضها باعتبار أنها "تاريخ قديم"– بأن شعراء عصر إليزابيث وشعراء القرن السابع عشر، والشعراء الرومانسيين، يمكن تصنيفهم مع الشعراء الجورجيين، وأن شعراء القرن الثامن عشر يمكن أن ينضموا إلى الفيكتوريين والمحدثين. وهذا يوحي بأن تفرقته، التي يتميز محتواها التاريخي بالتغير وبالطابع الفقهي، هي تفرقة تخمينية في الأساس. (حين يتحول الشعر من مصباح إلى مرآة يخسر، هكذا يقول ييتس، إنه "تبجُّح".) وحيث إن أبرامز يأخذ مفتتح كتابه من دراسة ييتس، فإن على المرء أن يتأمل هذه التفرقة على الأقل، وأن يقنعنا بتفضيل الشعر الرومانسي على شعر القرن الثامن عشر، وذلك بالاعتماد على الأفكار اللاهوتية التي ينطوي عليها التوصيف الرومانتيكي للشاعر.

(9) W. B. Yeats, 'Introduction,' *Oxford Book of Modern Verse*, Oxford University Press, 1936, p. xxxiii.
(10) Ibid., pp. xxvii–xxx.

العقل أو الشاعر كأنه مصباح. ما القوة في تلك الصورة؟ إن المصباح يضيء حين يكون الجو ظلامًا، حين لا يكون هناك نور يكفي للرؤية. ونور المصباح يقف في علاقة محددة مع الضوء الطبيعي، الذي يحل محله أو يحاكيه. إن معنى المصباح يعتمد على هذه المنظومة، التي تجعل منه شمسًا بديلة أو مصدرًا للضوء؛ فدلالته تتأسس على علاقة مع المحاكاة. ولا شك أن هناك اختلافًا بين الشاعر الذي هو كالمصباح، يعرض بفضل الله نورًا هو كنور الله نفسه، وبين الشاعر الذي هو كالمرآة، تعكس ضوءًا يأتيها من الله. غير أن الصورتين كلتيهما تعطياننا منظومة تقوم على الوضوح، والحضور، والتمثيل، حيث يلقي العقل أو المؤلف نورًا على ما يتلقاه أو يمثله. ولنقلها صراحة، إن المرآة لا استخدام لها من دون الضوء، ولا مغزى في إضاءة مشهد ما، ما لم يكن هناك شيء يسجل أو يعكس الموجود هناك؛ وتدابير المحاكاة تفترض قبلاً وجود ضوء، والمصباح يجد مكانه في تلك التدابير.

ويضرب أبرامز مثلاً للمنظور الرومانسي بالأبيات الشهيرة التي يتكلم فيها كوليردج – بعد سماع أجزاء من قصيدة المقدمة *The Prelude*– عن "تيمتها الصلبة في رفعتها":

عن لحظات الرعب

الآن في حياتهم الباطنة، والآن في الغربة

حين فاضت منها القوة، وتلقت روحهم

ضوءًا منعكسًا، كضوء ممنوح (ص ٦٠)

تبدو هذه القطعة، وكأنما تزعم بأن وردزوث كان يفكر في أنه مرآة، بينما كان في الحقيقة مصباحًا. وتشرح القطعة السبب في احتمالية صعوبة الإخبار عن الفارق؛ ففي كلتا الحالتين يأتي الضوء إلى المرء من الطبيعة، والسؤال هو ما إذا كان الضوء ممنوحًا من الطبيعة، وما إذا كانت الطبيعة تعكس الضوء الذي يلقيه المرء أصلاً في اتجاهها. ولكن أيا ما كان مصدر الضوء، فإن لدينا نظامًا يحضر

فيه الذات والموضوع أحدهما للآخر، في ضوء يسمح بعلاقة مراوية، علاقة تطابق؛ فالذات تنعكس في الموضوع، والموضوع ينعكس في الذات. والدليل الدامغ على هذا الرأي – أن شعر المصباح الرومانسي لا يقطع مع تدابير المرآوية، بل هو جزء منها – الدليل يأتي من عند أبرامز نفسه؛ إذ إنه حين يقع على المشروع الرومانسي المثالي في كتابه "خرقٌ طبيعيٌّ للطبيعة"*Natural Supernaturalism*، لا يختار صفحة عن المرايا كـ"مانيفستو للمشروع الرومانسي المركزي"، وإنما يختار ما قاله وردزورث في تقديم ديوانه "في نزهة" *The Excursion* :

كم هو رائع! العقل المتفرد

... في مواجهة العالم الخارجي

كم هو متوائم، وكم هو رائع أيضًا!

هذا موضوع، لكن قلما سُمِع بين الرجال

أن العالم الحارجيَ يتواءم مع العقل(١١)

يوجد ضوءٌ هنا أيضًا (فالمواءمة الجيدة تتطلب ضوءًا)، ضوءٌ تمنحه قوةٌ فزعة:

وتأييدُها اللطيف هو المصدر المبدئي

لكل الضياء

وهذا الضوء يسمح بعلاقة العكس المرآوي، يوائم ويتواءم بين الذات والموضوع. وأبرامز من خلال إظهار مركزية هذه القطعة في المشروع الذي عبرت عنه النظرية الرومانسية، إنما يعثر لنا على مرحلة مرآة، تصل فيها الذات إلى ذاتها في صورة موضوع، وتمتلك وعيًا بنفسها عبر هذا التواؤم المرآوي. يقول ييتس، الذي يراه أبرامز خبيرًا في المرايا والمصابيح:

العرض كله عبارة عن مرايا تَعكِس عن مرايا منعكسة عن مرايا(١٢)

(11) Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp. 19-32.

"مرايا تعكس عن مرايا منعكسة عن مرايا". إنني أشير إلى تعاملنا مع المرايا والمصابيح. هذا هو العرض الوحيد في مرحلة المرآة. غير أن هناك عروضًا أخرى في مراحل أخرى، وقد أعطانا أبرامز بروفة لبعضها. وكانت بعض تحليلاته هي البدايات لما يمكن للمرء أن يسميه قراءة تفكيكية للنظرية الرومانسية، قراءة تنتبه لمنطقها الذي يفكك ذاته، تنتبه لما يتخطى تدابير المحاكاة والتأمل، كالنباتات التي تخرج من اليد، وتضع موضعَ المساءلة قوةَ البدء التي يُفترَض أنها تمثلها. وهذه التحليلات تلفتنا إلى علم للمجاز، وإلى لعبة للغة، لا يمكن الإمساك بهما من خلال الأنظمة المركزية. والحقيقة أن منهج أبرامز كله يستند – كما يخبرنا هو أن المصطلح النقدي مستعار، ومن ثم فإنه مجازي – إلى أن منطق الصور نفسه، سيقرر إلى حد بعيد التفكيرَ النقدي. والعمل انطلاقًا من هذا المنطق سيكشف بالتأكيد عن تجاوزات معينة، وهو الأمر الذي لا يلائم ولا يتلاءم مع فكرة العكس المرآوي، أي العلاقة المرآوية بين الذات والموضوع.

غواية مرحلة المرآة هي ما تعرضه من رؤية كلية للذات، وكأنما الذات كلٌّ متحدٌ. وما يقف "وراء" مرحلة المرآة هو ضياعٌ للكلية، وتشظٍّ للجسد والذات، أي ما يسميه لاكان النظام الرمزي. يولد الطفل داخل نظام رمزي؛ حيث يكون له اسمٌ يرمز له في نظام اللغة. ولأنه يصوَّر بالفعل داخل مثلث أوديبي يقف وراء منظومة الانعكاس الثنائية. ورغم أن الطفل لا يغادر أبدًا مرحلة المرآة مغادرة كاملة، لأنه يستمر في التماهي مع صور كلية؛ فإنه يدخل النظام الرمزي بقبوله لتشظي الجسد (وبتحديد أكبر، وبالمصطلح التكنيكي، قبوله للخصاء)، وبقبوله للاحتمالية التي تأتي تستحضرها اللغة من تقطُّع الذات[١٣].

إن قراءة للرومانسية تلتفت إلى ما يقف وراء المرآوية في مرحلة المرآة، والتركيز على التماهي بين الذات والموضوع، ستؤدي إلى متابعة خطين من خطوط البحث: الأول، سيؤكد أنه حتى لو قُدِّمتْ القصائد وكأنها تقابلات مرآوية

---

(12) W. B. Yeats, 'The Statues,' *Collected Poems of W. B. Yeats*, New York, Macmillan, 1956, p. 322.
(13) See Lacan, 'Le stade du miroir'.

بين العقل والطبيعة، فإنها في النهاية أبنية تناصّية، استجاباتٌ تقوم على مراجعة نصوص أخرى، لحظاتٌ أو شذراتٌ من عملية شعرية – تمامًا كالمثلث الأوديبي – تسبق الذات، أوْ تتجاوزها. والمحللون الذين يعملون ضمن هذه الصيغة سيغريهم أن يشخصنوا ما هو تناصّي، ويختزلوه إلى نضال مرآوي بين شاعر وشاعر فرد عظيم سبقه (يرى فيه نفسه). ويمكن أن يتولد عن هذا الاختزال قراءات قوية، لكن لابد أنه سيغري بفكرة كلية عن الذات، وهي فكرة تهدمها تمامًا جوانبُ من اللغة يتحتم على هذه القراءات أن تغفلها: الوضعية غير المستقرة للاقتباسات والإحالات، وهي أشياء لايمكن أبدًا أن يحدد تفسيرَها مشروعٌ تأليفيٌّ، ولا الإزاحات الغامضة لمنطق الصور من نص إلى آخر.

أما الخط الثاني، فهو مخصص لقراءة سعت إلى الذهاب إلى ما هو أبعد من مرحلة المرآة، أعني اللغة ذاتها، أعني الطابع الكتابي مثلاً، الذي يلعب أدوارًا غريبة في كتاب "المقدمة". فاللغة تعطل أو تزيح الحضور المرئي الواثق من الموضوع إلى الذات في مرحلة المرآة. وقد يأمل الشعراء بطبيعة الحال، في تطابق كامل بين اللغة والفكر، عارفين كما يقول وردزورث، بأنه:

> **إذا كانت الكلمات ليست تجسيدًا للفكرة، بل هي فقط لباسٌ لها، فمن المؤكد أنه سيثبت إذن أنها هديةُ سوء، ثوبٌ من تلك الأثواب المسممة التي قرأنا عنها في قصص أزمنة الخرافة، ثوبٌ قادر على التهام الضحية التي ترتديه، وتغريبها عن العقل الصحيح(١٤).**

إن الطفل، الذي يقال له في لغة الناضجين بأنه "ويليام" أو "جورج" أو "ماري"، لو كان له أن يصل إلى الشكوى الفلسفية، فقد يجد في اللغة هدية سوء، أثوابًا يعاف ارتداءها، لكنها هديةٌ وعليه أن يقبل بها، على أمل أن تصبحَ – كما يقول وردزورث – وسيطًا باقيًا وإن كان غير مرئي، تمامًا كالهواء الذي نتنفس، أو تصبحَ مبدأً مستقرًّا فاعلاً يمكن التسليم به جدلاً، تمامًا كقوة الجاذبية الأرضية.

(14) William Wordsworth, 'Essay on Epitaphs III,' *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. W. J. B. Owen, London, Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 154.

ويستمر وردزورث بعد صورة الأثواب المسممة قائلاً: "إن اللغة، ولو أنها لا تربي ولا تغذي، وتدع الأشياء في هدوء، تماما كقوة الجاذبية الأرضية وكالهواء الذي نتنفس، فإنها روحٌ مضاد، تعمل دون كلل ولا ضجيج، على الإزعاج، والتدمير، وإلقاء النفايات، والإبطال، والتذويب".

نحن اليوم أقل تفاؤلاً من قراء وردزورث، في إمكانية الإيمان بأن اللغة ربما "تدع الأشياء في هدوء"، نحن الآن أميل إلى الشك والتوجس الذي يعبر عنه وردزورث بمثل هذه القوة. (الحقيقة أن المرء، لو كان له أن يكتب اليوم كتاب "المرآة والمصباح *The Mirror and the Lamp*" – مع الاهتمام الحالي بالكيفية التي تقوم بها نصوص اللغة بالإزعاج، والتدمير، وإلقاء النفايات، والإبطال، والتذويب، والتفكيك – إذن لأعطاه عنوانا مختلفا هو "النظر والغرق *The Mire and the Swamp*"). غير أن أبرامز كان قد أشار فعلاً إلى طريقة النظر، موجهًا إيانا في كتاب "المرآة والمصباح" إلى "مقالة في المراثي" لوردزورث، التي يقول إنها "لم تلق ما تستحقه من دارسي النظرية الأدبية عند وردزورث"(ص ١١١). وحين تلقى ما تستحقه من الاهتمام، (وقد بدأ هذا الاهتمام فعلاً بكتاب ممتاز لفرانسيس بيرجسون، عنوانه "وردزورث : اللغة بصفتها روحًا مضادة، مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٧) ربما نكون قادرين على الإجابة عن أسئلة من قبيل لماذا تأتي أهم تصريحات وردزورث عن الشعر، ضمن تعليقات على مخطوطات جنائزية، وهو نمط من الشعر أبعد ما يكون عن العلاقة المرآوية بين الذات والموضوع، وما الذي يمكن أن نتعلمه حول وظيفة "الإخلاص" في نظرية وردزورث، من بروزها في هذا السياق الخاص، ومتى تصير مقولات الإخلاص المعتادة إشكالية. هذا النوع من البحث سيقود إلى إدراك ما يكمن وراء مرحلة المرآة، في النظرية وفي الممارسة الرومانسية.

لقد بدأ البحث بالفعل في كتاب "المرآة والمصباح"، في بيانه للعبة الصورة ضمن التدابير اللاهوتية للخطاب النقدي، لكن هذا البخث عليه أن يذهب إلى ما هو أبعد. ويشير عملٌ أخير إلى أن عمليات التفرقة بين المرآة والمصباح، بين الوهم

والخيال، بين العضوي والآلي، بين الأصل والمحاكاة، بين *natura naturans* و*natura naturata*، لها وظيفتها الخاصة. إنها تفترض مبادئ واسعة من نوع ما (أصلٌ، أو كليةٌ مطلقة) تهيمن على مجال يغطيه المصطلحان، لكن هذه المبادئ بتقديمها تعارضًا ما، تحمي ذلك المجال من أي شيء قد يعيبه. والمرء بتمييزه بين المحاكاة والإبداع الحقيقي، إنما يترك الجانب المحاكاتي في الإبداع، بقدر ما ينتج مثالاً، فعلاً أصليًّا يشبه فعل الله، معتبرًا أن هذا هو المعيار بالنسبة للنشاط الشعري. غير أن المصطلح المقموع في مثل هذه العمليات يعيش دائمًا في نقيضه. إن أبحاث الإبداع الحقيقي مثلاً ليس بإمكانها أن تهرب من فكرة المحاكاة؛ فهذه الأبحاث تعتمد دائمًا على فكرة المحاكاة بصورة أو بأخرى؛ لدرجة أن ما يسمى "الأصل الحر" يمكن رؤيته في الحقيقة وكأنه نسخة خاصة من المحاكاة(١٥). وإذا كنا الآن في مكان أفضل بحيث نرى كيف أن هذه التعارضات الهيرازكية مسكونةٌ بنقائضها، وإذا كنا قادرين على شرح كيف أن هذه العلاقة تفكّك التعارض نفسه؛ فإن ذلك لا يعني أن بإمكاننا أن نعزل تعارضات الجماليات الرومانسية هذه، ونبعدها إلى الماضي، ونراها مجرد أخطاء. نحن على العكس، نستمر في العمل والتفكير في إطار هذا النظام، حتى ونحن نفكك تعارضاتها. نستمر مثلاً في "عكس"، ونحاول "إضاءة" أو "توضيح"، حتى ونحن نحاول إبطال النظام وتوصيف ما يخرقه. نحن لا نفر من المرايا والمصابيح.

(15) For further discussion see Derrida, 'Economimesis,' and Jonathan Culler, *On Deconstruction: Literary Theory in the 1970s*, Ithaca, Cornell University Press/Routlege & Kegan Paul, forthcoming, ch. 2.

الفصل التاسع

القصة والخطاب في تحليل السرد

"هناك حرج يتزايد أكثر وأكثر من حولنا،
حين يتم الإفصاح عن رغبة في سماع قصة"
فالتر بينيامين

جرى كثير من العمل في حقل السرديات، بحيث إن السعي نحو أي نوع من تكوين مناطق اتفاق أساسية، وقضايا مبدئية محل اختلاف، يبدو مهمة مهولة. ولو حصر المرء نفسه في حالات واضحة، فإن هناك عمل الشكلانيين الروس، خصوصًا بروب Propp وشكلوفسكي Schlovsky، وهناك موروث أمريكي يمتد من مقدمات هنري جيمس Henry James، مرورًا بلوبوك Lubbock وبوث Booth، وانتهاء بالمحاولات الحديثة في تكوين ما يجمع بين الموروثين، مثل دراسة سيمور شاتمان "القصة والخطاب" Seymour Chatman's *Story and Discourse* – كل هؤلاء اهتموا بمشكلات وجهة النظر في السرد. وأخذت البنيوية الفرنسية على عاتقها تطوير قواعد للسرد (بارت Barthes، تودوروف Todorov، بريموند Bremond، جريماس Greimas، توماس بافيل Thomas Pavel، جيرالد برنس Gerald Prince) ووصف العلاقات بين القصة والحكي (جينيت Genette). كما يرد إلى الذهن من ألمانيا ولفجانج كايزر Wolfgang Kayser، بيرنارد لاميرت Eberhard Lmmert، فرانز شتانزيل Franz Stanzl، وولف شميد Wolf Schmid، وكُتبتْ أعمالٌ مهمة في هولندا، خصوصًا لدى تيون فان دايك Teun Van Dijk، وميكي بال Mieke Bal، فضلاً عن وجود مجموعة نشطة في تل أبيب (بنيامين

هروشوفسكي Benjamin Hrushovski، مائير شتيرنبرج Meir Sternberg، مناحيم بيري Menakhem Perry)[1]. هناك إذن تنوع كبير بين هذه الموروثات، وبطبيعة الحال فإن كل منظّر من هؤلاء له مفاهيمه ومقولاته، أما لو اتفق هؤلاء المنظّرون على شيء، فسيكون قولهم بأن نظرية السرد تتطلب تفرقة بين ما أسميه "القصة"، وهي متوالية الأفعال أو الأحداث، منظورًا إليها بمعزل عن الطريقة التي تحققت بها في الخطاب، وبين ما أسميه "الخطاب"، وهو تمثيل الأحداث، أو سردها في كلام.

تلك هي التفرقة في حركة الشكلانية الروسية، بين *fabula* و *sjuzhet*، أي القصة بصفتها سلسلة من الأحداث، والقصة كما نقلتها عملية السرد. ويطرح منظّرون آخرون صياغات مختلفة لهذه التفرقة، وهي صياغات تنطوي مصطلحاتها على نوع من التشوش؛ فمصطلح *récit* مثلاً، يساوي أحيانًا مصطلح *fabula* كما عند بريموند، ويساوي أحيانًا *sjuzhet* كما عند بارت، غير أن هناك على الدوام تفرقة أساسية بين متوالية من الأحداث، وبين خطاب ينظم هذه الأحداث ويقدمها. يميز جينيت مثلاً، بين متوالية الأحداث *histoire* ، وتقديم هذه الأحداث في خطاب *récit*، كما يميز هذين المستويين عن مستوى ثالث يسميه *narration*، وهو طريقة النطق بالسرد. غير أن ميكي بال، ومن الطريقة التي يستخدم بها جينيت مقولاته، تؤكد – وهي على صواب فيما أعتقد – أنه " لا يميز في النهاية إلا بين مستويين، هما المستويان نفساهما اللذان ميز بينهما الشكلانيون الروس"[2].

كان التراث الأمريكي أقل من غيره نزوعًا إلى صياغة هذه التفرقة صراحة. لقد كان معنيًّا في الأساس بمشكلات وجهة النظر؛ أي تطابق الرواة، والتمايز بينهم، الرواة من الداخل والرواة من الخارج، ووصف ما ينتمي في الرواية والقصة القصيرة إلى منظور الراوي. غير أن المرء لكي يقوم بذلك، يجب

(1) For a bibliography and useful synthesis, see Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978. For more recent discussions and further bibliography, see the three issues of *Poetics Today* devoted to narrative: 1:3 (1980), 1:4 (1980) and 2:2 (1981).

(2) Mieke Bal, *Narratologie: essai sur la signification narrative dans quatre romans moderns*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 6.

أن يفترض تفرقة بين الأفعال أو الأحداث نفسها، وبين العرض السردي لهذه الأفعال. ولكي يكون لدراسات وجهة النظر معنى، لابد أن تكون هناك طرق متعددة متعارضة لرؤية قصة معينة وحكيها. وهذا يجعل من القصة جوهرًا صلبًا لا يتغير، شيئًا ثابتًا يمكن أن تقاس عليه تنويعات العرض السردي المختلفة. ولكن وصف الموقف على هذا النحو، يعني إدراك التفرقة وكأنها خيال موجِّه؛ ذلك أن من يقوم بالتحليل، لا تُقدَّم له – إلا نادرًا – عملياتُ سرد متعارضة لنفس المتوالية من الأفعال، من يقوم بالتحليل يجد أمامه عملية سرد واحدة مفردة، وعليه أن يفترض ما "حدث في الواقع بالفعل"، لكي يكون بمقدوره أن يصف ويفسِّر الطريقة التي رَتّبَ بها الراوي متواليةَ الأحداث، وقيَّمها، وعرضَها.

وهكذا، ورغم أن التراث الأمريكي لم يكن لديه الكثير من الاهتمام بصياغة مقولاته، أو محاولة وضع قواعد للحبكة، فإنه اعتمد على هذه التفرقة الأساسية نفسها، التي كان علم السرد الأوروبي يصوغها صراحة، وهي التفرقة التي أزعم أنها مشروع في السرد لا غنى عنه. وعلى المرء لكي يجعل من السرد موضوعًا للدراسة، أن يميز بين السرد واللاسرد، وهذا يتضمن بالضرورة أن السرد ينقل متوالية من الأحداث. وإذا كان السرد يُعرَّف بأنه تمثيل لسلسلة من الأحداث، فإن على من يقوم بالتحليل أن يدرك هذه الأحداث، وأنها تقوم بوظيفتها وكأنها أمر لا علاقة له بالخطاب أو بالنص المدروس، كأنها شيء له وجود سابق على عملية التمثيل السردي، ومستقل عنها، وأن عملية السرد قامت بعد ذلك بنقلها. لا أقول بالطبع، إن علماء السرد يعتقدون أن قصة بلزاك كانت قد وقعت فعلاً، أو أن بلزاك كان قد تصور الأحداث أولاً، ثم جسدها بعد ذلك في خطاب سردي، بل أقول إن التحليل السردي لنص من النصوص، يقتضي أن يتعامل المرء مع الخطاب وكأنه تمثيل لأحداث تم التفكير فيها مستقلة عن أي منظور أو تمثيل سردي، كما تم التفكير فيها وكأن لها نفس خصائص الأحداث الحقيقية. وهكذا، قد لا تدرك الرواية العلاقة بين حادثتين تقدمهما، أما من يقوم بتحليل السرد، فيجب أن يفترض أن هناك ترتيبًا زمنيًّا حقيقيًّا أو مناسبًا للأحداث، وأن الأحداث قد وقعت في الحقيقة إما في الوقت نفسه أو في أوقات متلاحقة. وتحدد ميكي بال هذه الفرضية بوضوح يندر مثله بين منظِّري السرد:" تتألف القصة من مجموعة من

الأحداث في ترتيبها التعاقبي، وفي حيزها المكاني، وفي علاقتها مع الفاعلين الذين يتسببون فيها أو يقومون بها"، أو بعبارة أكثر تحديدًا، إن للأحداث علاقات زمنية أحدها بالآخر؛ فكل حدث إما أن يكون سابقًا على الأحداث الأخرى، أو متزامنًا معها، أو لاحقًا لها"(٣).

من يقوم بالتحليل عليه أن يفترض أن الأحداث تقع في ترتيب حقيقي؛ ففي هذه الحالة فقط، يمكنه أو يمكنها أن تصف التمثيل السردي وكأنه تعديل أو محو لترتيب الأحداث. وإذا كانت رواية معينة لا تدرك العلاقة الزمنية بين حادثتين، فإنه لا يمكن للمرء أن يتعامل مع هذا الأمر باعتباره خصيصة مائزة لوجهة النظر في هذه الرواية، ما لم يفترض أن الأحداث نفسها كان لها ترتيبها في التتابع.

وبطبيعة الحال، ليس من المعقول إلا أن نفترض أن الأحداث تقع بنوع من الترتيب، وأن وصف الأحداث يفترض وجود هذه الأحداث المسبق، حتى لو كان وجودًا في الخيال. وفي تطبيقنا لهذه الفرضيات حول عالم النصوص السردية، نفترض مستوى من البناء، يمكّننا – من خلال قيامه بوظيفته كمعطًى غير نصي – أن نتناول كل شيء في الخطاب، وكأنه طريقة لتفسير هذه المعطيات غير النصية، وتقييمها، وتمثيلها.

كانت هذه طريقة مثمرة في العمل. والحقيقة أنها طريقة لا غنى عنها، حتى بالنسبة لتحليل القص المعاصر الذي يبدو كأنما يرفض فكرة "الحدث" نفسها. إن افتراض أن السرد يمثل سلسلة من الأحداث، أمر مهم لتفسير الأثر الذي تتركه قصص مثل "الغيرة" لروب جرييه، القصة التي تجعل من المستحيل على القارئ أن يكتشف الأحداث الحقيقية، وبأي ترتيب وقعت؛ فتكرارية الخطاب السردي في الرواية، لن تكون مربكة على الإطلاق، وسيتم تفسيرها سطحيًا وكأنها تكرار لموتيفات. ولكن مثلما كان هذا المنظور لا غنى عنه ربما، كانت نتائجه بالنسبة لطبيعة السرد، وبالنسبة لنظام الخطاب السردي، محل تساؤل متكرر داخل القصص نفسها؛ في اللحظات التي تتقلب فيها هيراركية السرد، اللحظات التي يجب أن تدرس بعناية، إذا أراد المرء ألا يمر

(3) Ibid., p. 4.

مرور الكرام على الطريقة التي تؤدي بها القصص وظيفتها، وإذا أراد ألا يفشل في تفسير سر قوة هذه القصص. وعلم السرد، إذ ينظر إلى أسبقية الأحداث على الخطاب الذي ينقلها أو يمثلها، إنما يؤسس لتراتبية تدمرها القصص عند تأديتها لوظيفتها، وذلك من خلال تمثيلها للأحداث، لا في صورة أحداث معطاة، وإنما في صورة نتاج لقوى الخطاب أو متطلباته.

ولتوضيح القضايا المشار إليها هنا، دعونا نبدأ بمثال مألوف، قصة **أوديب** Oedipus. سيبدأ تحليل السرد من إدراك متوالية الأحداث التي يتألف منها الفعل في القصة: يطرح أوديب على جبل كيثيرون Cithaeron، ينقذه راعٍ، يكبر أوديب في كورينثيا Corinth، يَقتُلُ لايوس Laius عند مفترق الطرق، يَحلّ لغزَ أبي الهول، يتزوج من جوكاستا Jocasta، يبحث عن قاتل لايوس، يكتشف أنه هو القاتل، يفقا عينيه ويترك البلد. بعد إدراك الحدوتة the *fabula* ، يمكن للمرء أن يصف الترتيب والمنظور الذي تم من خلاله تمثيل الحوادث في خطاب المسرحية. حين يتعامل المرء مع هذه الأحداث باعتبار أنها واقع القصة، سيسعى بعدها إلى تفسير مغزى الطريقة التي تم بها تصوير الأحداث. وفي حالة **أوديب**، كما في قصص أخرى كثيرة لا يؤلف العنصر البوليسي سوى الإطار العام، يتركز الخطاب على بلورة حدث حاسم، يُدرك وكأنه الواقع الذي يحدد المغزى. هناك شخصٌ ما قتل لايوس، والمشكلة هي اكتشاف ماذا حدث حقيقةً خلال تلك اللحظة القدرية من الماضي.

واحد من ملايين القراء المتحمسين، وهو سيجموند فرويد Sigmund Freud، يصف المسرحية كما يلي:

لا تقوم المعالجة المسرحية على شيء آخر سوى الإفضاء، إفضاء تتزايد الإثارة في سياقه رويدًا رويدًا، ويتم بِعدِ تعويق ماهر، بأن أوديب نفسه هو هو قاتل لايوس، وأنه أيضًا وَلدُه، منه ومن جوكاستا، ويرتاع أوديب لهول ما أتى دون أن يدري، فيفقأ عينيه ويهجر وطنه(٤).

---

(4) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, New York, Avon, 1965, p. 295

وقد استخدمت هنا ترجمة مصطفى صفوان الشهيرة لكتاب فرويد، ص ٢٧٧-٢٧٨.

يركز فرويد على أن منطق الدلالة هنا، هو منطق تحدد فيه الأحداث المعنى، والمفهوم أن الأحداث هنا سابقة ومستقلة عما يمثلها من خطاب. المسرحية تبلور فعلاً مهولاً، وهو فعل له من القوة ما يفرض معناه، بغض النظر عن نية من يقوم بهذا الفعل. هذا الفعل المسبق هو الذي صنع خطيئة أوديب، وحين يتكشف الحدث، يصل أوديب إلى المصير التراجيدي بقبول المعنى الذي فرضته عليه الحادثة التي تكشفت.

هذه الطريقة في التفكير حول المسرحية طريقة أساسية، غير أن هناك منظورًا مناقضًا، وهو أيضًا منظور أساسي في قوته، ومن الواضح أن عنصرًا هامشيًا سيساعدنا في الوصول إلى هذا المنظور. وحين يسأل أوديب عما إذا كان أي شخص قد عاين مقتل لايوس، يقال له : "مات الجميع، ونجا واحد، وفر مرعوبًا، واستطاع أن يخبرنا بحقيقة واحدة واضحة: قالت القصة إن لصوصًا، ليس لصًا واحدًا بل لصوص، صادفوهم في حفلة الملك وقتلوهم[5]. فيما بعد، وحين يبدأ أوديب في التساؤل عما إذا كان من الممكن ألا يكون هو نفسه القاتل، يخبر جوكاستا بأن كل شيء يتوقف على شاهد العيان هذا، الذي يقفون في انتظاره: " تقولين أنه تكلم عن لصوص، وأن هؤلاء اللصوص قتلوه، إذا كان لا يزال يقول لصوص، فهذا لم يكن أنا، شخص واحد ليس كأشخاص كثيرين، ولكن إذا كان يتكلم عن مسافر واحد وحيد، فلا مفر، الإصبع يشير إليَّ". وهنا تجيبه جوكاستا:" آه، ولكني أؤكد لك أن هذا ما قاله، وهو لا يستطيع الآن أن يغير ما قاله، لقد سمعته المدينة كلها، لا أنا فقط".

لقد حكي الشاهد الوحيد في العلن، قصة مناقضة لخطيئة أوديب. وإمكانية البراءة هذه لم تُستبعَد قط؛ فحين يصل الشاهد، يكون أوديب مهتمًا بعلاقته بلايوس ويَسأل فقط عن مولده، وليس عن الجريمة. لم يُسأل الشاهد قط، ما إذا كان الجناة واحدًا أم كثيرين[6].

(5) Sophocles, *Oedipus the King*, translated with a commentary by Thomas Gould, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1970, lines 842–7.

(6) See Sandor Goodhart, 'Oedipus and Laius's Many Murderers,' *Diacritics*, 8:1 (Spring 1978) pp. 55–71.

أنا لا أشير بالطبع إلى أن أوديب كان بريئًا حقًّا، وأنه اتُّهم زورًا لألفين وأربعمائة عام. أنا معنيٌّ بدلالة الحقيقة القائلة بأن احتمالية البراءة لم تُستبعَد قط. "الحدث كله في المسرحية" يقوم على كشف هذا الفعل المهول، غير أننا لم نُعطَ قط دليلاً يثبت ذلك، أي شهادة شاهد العيان. أوديب نفسه، وقراؤه جميعًا، يُصوِّرون في إطار أنه مذنب، ولكن قناعتنا لا تأتي من تكشُّف الفعل. وبدلاً من انكشاف فعل مسبق يحدد المعنى، يمكننا القول إن المعنى، تسرب المعنى في الخطاب السردي، هو الذي يقودنا إلى التسليم بهذا الفعل تجليًّا ملائمًا للمعنى.

بمجرد أن نكون داخل المسرحية، نعرف أن أوديب لابد مذنبٌ، وإلا فالمسرحية كلها لن تكون على الإطلاق؛ فالمنطق الذي نستجيب له، ليس مجرد منطق جمالي يؤثر في قراء الأعمال الأدبية. وأوديب يشعر هو أيضًا بقوة ذلك المنطق. كانت النبوءة قد وقعت بأن أوديب سيقتل أباه، وكانت النبوءة قد قالت بأن لايوس سيُقتَل على يد ولده. يعترف أوديب بقتله رجلاً عجوزًا في زمان ومكان ربما كان لهما علاقة بالحادث، ولذلك، حين يعلن الراعي أن أوديب هو في الحقيقة ابن لايوس، يقفز أوديب، ويقفز معه كل قارئ، إلى الخلاصة: أنه هو في الحقيقة قاتل لايوس. وخلاصته لا تقوم على دليل جديد يتعلق بفعل في الماضي، وإنما على قوة المعنى، على المراوحة بين النبوءات ومقتضيات التناغم السردي. إن تضافر قوى الخطاب تجعل من الضروري أن يكون أوديب هو قاتل لايوس، وهو نفسه يستسلم لقوة المعنى. وعليه، وبدلا من القول بأن هناك متوالية من أحداث الماضي موجودة سلفًا، وأن المسرحية تكشف عنها بطرق معينة ملتوية، يمكننا القول بأن الحدث الحاسم هو نتاج لما تقتضيه الدلالة. المعنى هنا ليس نتيجة لحدث سابق، بل هو سببه.

يصبح أوديب قاتل أبيه، لا من خلال فعل عنيف نراه في الضوء، وإنما من خلال الخضوع لمقتضيات التناغم السردي، وأخذ ما هو قادم من أفعال في الاعتبار. وعلاوة على ذلك، فإن الأمر الجوهري بالنسبة لقوة المسرحية، أن يقوم أوديب بهذه القفزة، وأن يخضع لمقتضيات التناغم السردي، وأن يأخذ في اعتباره

أنه مذنب. لو كان أوديب قد قاوم منطق الدلالة، وقال لنفسه: إن " كونه أبي لا يعني أنني قتلته"، وطالب بمزيد من الأدلة عن الحادثة التي وقعت في الماضي، لما كان لمسرحية أوديب أن تكتسب شكلها التراجيدي اللازم. وتعتمد قوة السرد في هذا الخصوص، على المنطق النقيض، الذي لا تكون فيه الحادثة سببًا للموضوع، بل نتيجة. ووصف هذا المنطق لا يعني المماحكة حول التفاصيل، بل يعني فحص القوة التراجيدية.

يمكن للمرء، فضلاً عن ذلك، أن يلاحظ أن هذا المنطق النقيض، هو في الحقيقة منطق ضروري بالنسبة لقراءة فرويد للمسرحية، رغم أن فرويد نفسه يؤكد في بحثه للمسألة أسبقيةَ الحادثة على المعنى. لو كان لنا أن نتبع هذا المنطق، ونقول بأن الأفعال السابقة، التي ارتكبت من دون فهم، هي التي جعلت أوديب مذنبًا في قتل الأب، لما كان بالإمكان القول بأن مسرحية أوديب تنطوي على عقدة أوديب[7]. ولكن افترض أننا أكدنا بدلاً من ذلك، أن أوديب بمجرد أن يعلم أن لايوس هو أبوه، يعلن على الفور ما كان ينكره حتى تلك اللحظة؛ يقول لنفسه في الحقيقة: لو كان لايوس هو أبي، إذن فلابد أنني قتلته. حين نركز على هذه النقطة، يمكننا في الحقيقة أن ندرك عقدة أوديب. التي هي بناء للدلالة (رغبة في قتل الأب، ثم إحساس بالذنب بسبب هذه الرغبة)، وهو بناء لا ينتج عن الفعل، وإنما يسبقه.

هذا المنطق – الذي تكون فيه الحادثة نتيجة لقوى الخطاب، أكثر مما هي شيء ينقله الخطاب– أمر جوهري بالنسبة لقوة القصة، ولكننا بوصفنا المسرحية على هذا النحو، لا نعمل بالتأكيد على إحلال نموذج سردي صحيح، محل نموذج سردي مراوغ أو غير صحيح. فالواضح على العكس من ذلك، أن معظم قوة المسرحية يعتمد على فرضية في علم السرد تقول بأن خطيئة أوديب أو عدم براءته، كانت قد قررتها بالفعل حادثةٌ من الماضي، لم تتكشف ولم يُحكَ عنها بعد. غير أن المنطق النقيض، الذي يقوم فيه أوديب بالفعل استجابة لما تتطلبه الدلالة،

(7) See Cynthia Chase, 'Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of *Oedipus*,' *Diacritics*, 9:1 (Spring 1979) p. 58.

هو منطق جوهري بالنسبة لقوة النهاية التراجيدية. ولا يمكن الجمع بين هذين المنطقين في تجميعة متناغمة؛ فكل منطق منهما يعمل من خلال استبعاد المنطق الآخر، وكل منهما يعتمد على علاقة تراتبية بين القصة والخطاب يدمرها المنطق الآخر. وبقدر ما يكون هذان المنطقان لازمين لقوة المسرحية، فإنهما يشككان في إمكانية وجود دراسة للسرد منظمة وغير متناقضة. إنهما يؤسسان للمواجهة بين أنواع من علم العلامات تسعى إلى إنتاج قواعد للسرد، وإنتاج تفسيرات تفكيكية، تشير – وهي تكشف معارضة العمل الأدبي لمنطقه الخاص – إلى استحالة وجود مثل هذه القواعد؛ وإذا كان تحليلٌ ما لمنطق الدلالة، يوضح أن مسرحية أوديب تقتضي قراءة مزدوجة، أي قراءة وفقًا لمبادئ متساوقة، فسيشير هذا إلى أهمية التحليل القائم على علم السرد، ويشير في الوقت نفسه إلى استحالة وصول هذا السرد إلى هدفه.

وإذا كانت مسرحية أوديب تبدو حالة خاصة، لأن التحليل يشير إلى انعدام اليقين فيما يتعلق بالحدث الأساسي للحبكة، فدعونا ننظر في مثال مختلف، ينتمي إلى فترة وإلى نوع أدبي مختلف تمامًا، أعني رواية جورج إليوت " دانييل ديروندا" George Eliot's *Daniel Deronda*، كما حللتها سنثيا شيس Cynthia Chase في مقالة أخيرة. ديروندا ابنٌ بالتبنّي لنبيل إنجليزي، وهو شاب موهوب وحساس، يتحرك في مجتمع جيد، ولم تكن له القدرة على اختيار مهنة. وقد حدث أن أنقذ هذا الشاب بنتًا يهودية فقيرة كانت تحاول أن تُغرق نفسها، ثم فيما بعد وخلال بحثه عن عائلتها، يلتقي الشاب بأخيها موردخاي، وهو باحثٌ عليل يبدأ الشاب معه دراسة اللغة العبرية. يزداد اهتمامه بالثقافة اليهودية، ويقع في حب ميراه، البنت التي أنقذها، ويقبله موردخاي وآخرون روحًا شقيقة.

هنا يتلقى ديروندا استدعاء من والدته التي تكشف له، بناء على وصية من والده الميت، عن سر ميلاده: أنه يهودي. تركز الرواية على القوة السببية لهذه الحادثة؛ فلأنه وُلد يهوديًا هو الآن يهودي. يتجمع الأصل، والسبب، والهوية

لصناعة تدليل ضمني على أمر شائع في القصة؛ إذ سيكون من المفهوم ضمناً، مع ظهور أسرار والدَي ديروندا، أن شخصيته الحالية وانخراطه فيما هو يهودي، كان سببه أصله اليهودي.

ولكن من الجانب الآخر، وكما تلاحظ شيس:

"فإن توالي الأحداث في الحبكة ككل، يقدم انكشاف أصل ديروندا من زاوية مختلفة؛ فسرد موقف ديروندا يوضح للقارئ بشكل متزايد، أن التقدم في اتجاه مصير البطل، أو فلنقل تقدم القصة، يقتضي الكشف بإيجابية، عن أنه وُلد يهوديًّا؛ ذلك أن شخصية ديروندا- لكي تستمر روايته التكوينية – كان يجب أن تتبلور، وكان يجب أن يتم ذلك من خلال إدراك لمصيره، الذي ظل غامضًا بالنسبة له، طبقًا لسرد الراوي، والأساس في ذلك أنه كان يجهل أصله. إن التركيز التشويقي على علاقة ديروندا بموردخاي وميراه، يوجه حكايته في اتجاههما، وموردخاي يؤكد بشكل صريح، إيمانه بأن ديروندا يهودي. وهكذا يأتي القارئ إلى مسألة أصول ديروندا اليهودية، وكأنها استنتاج حتمي يتحسسه، لا من تقديم قيم ديروندا وتعاطفه مع اليهود فحسب، بل قبل هذا، من استراتيجية السرد الواضحة واتجاهه. ومن ثم فإن الكشف عن أصول ديروندا، يبدو كأنه نتيجة لمقتضيات السرد. إن القضية المفترضة لشخصيته ولنزوعه الداخلي (طبقًا للفصول التي تسرد عملية كشف السر) – أي أصل ديروندا – تقدم نفسها (في ضوء ما تبقى من النص) باعتبار أنها نتيجة لنزوعه الداخلي: أعني أن أصله نتيجة لنزوعه الداخلي"(٨).

بمنطق من المنطقين، يكون مولد ديروندا سببًا من الماضي لنتائج تحدث في الحاضر. وبالمنطق الآخر النقيض، وهو المنطق الذي يشير إليه صديق ديروندا هانز ميريك في رسالة تقوم على الثرثرة، فإن المرء بالأحرى لابد أن يتكلم عن

(8) Cynthia Chase, 'The Decomposition of the Elephants: Double-Reading *Daniel Deronda*,' *PMLA*, 93:2 (March 1978) p. 218.

"الأسباب الحالية لنتائج من الماضي"(٩). من الضروري أن نؤكد هنا، كما أكدنا في حالة مسرحية أوديب، أنه لا توجد مسألة العثور على صيغة توفيقية، تعدل بين طريقتين في تقديم الحدث وتتجنب المواقف المتطرفة، ذلك أن قوة القصة تعتمد بالضبط على الاستخدام البديل، وهو المواقف المتطرفة، أي على توزيع المنطقين بشكل حساس؛ فكل منهما يعمل من خلال استبعاد الآخر. لا يمكن أن نقول مثلاً، أن انخراط ديروندا في اليهودية، هو – جزئيًا وليس كليًا – نتيجة لمولده، وأن انكشاف أمر مولده، هو بالتالي وفي جانب منه توضيحٌ، وفي جانب آخر هو تحققٌ سردي. هذا النوع من الصياغة مخطئ؛ لأن قوة رواية إليوت، تعتمد بالضبط على أن اعتناق ديروندا لليهودية وللمثالية، بدلاً من الإيمان بالمجتمع اللاهي الذي نشأ فيه، يُقدَّم وكأنه اختيار حر. لكي تكون هناك قيمة أخلاقية نموذجية، يجب أن تُقدَّم وكأنها اختيار، وليس بصفتها نتيجة حتمية لحقيقة الأبوين الخفية، كما أنه يجب أن تقدم وكأنها مسألة إخلاص، وليس بصفتها لعبًا للهواية تحول بعد ذلك إلى اعتناق بعد انكشاف حقيقة المولد. تقتضي الرواية أن يكون اعتناق ديروندا لليهودية مستقلاً عن انكشاف مسألة أنه يهودي. هذا أمر أساسي من الوجهة الموضوعاتية والأخلاقية. غير أن سرد الرواية لمسألة يهوديته لا تدع مكانًا للخلاف، وتصر على عدم إمكانية تبديل هذا الأصل: فأن تكون يهوديًا يعني أن تكون قد ولدت يهوديًا. هذان المنطقان – اللذان يصر أحدهما على الفعالية السببية للأصل، وينكر الآخر هذه الفاعلية السببية للأصل – منطقان متعارضان، لكنهما أساسيّان بالنسبة للطريقة التي يؤدي بها السرد وظيفته. أحد المنطقين يدّعي أسبقية الأحداث، والآخر يتناول الأحداث وكأنها نتاج للمعنى.

يمكن للمرء أن يؤكد أن كل سرد يعمل وفقًا لهذا المنطق المزدوج، فيقدم حبكته وكأنها متوالية من الأحداث، وهي متوالية سابقة على المنظور الذي تقدم من خلاله هذه الأحداث، ومستقلة عنه، ويشير في الوقت نفسه – من خلال مزاعمه الضمنية حول الدلالة – إلى أن هذه الأحداث مبررة بسبب تواؤمها مع بنية

(9) Ibid., p. 215.

الموضوعات. ونحن بصفتنا نقادًا، نتبنى المنظور الأول حين نختلف حول دلالة ما تقوم به الشخصية (فنأخذ هذه الأحداث وكأنها بديهية). ونتبنى المنظور الثاني حين نناقش ما إذا كانت النهاية ملائمة أو غير ملائمة (أي حين نختلف حول ما إذا كانت هذه الأفعال، تعبيرًا ملائمًا عن البنية الموضوعاتية التي يحسن أن تكون محددة للأفعال). وبطبيعة الحال، فقد أدرك منظرو السرد هذين المنظورين على الدوام، غير أنهم ربما كانوا على استعداد لافتراض أنهما يمكن أن يعملا معًا، وأن يجتمعا بطريقة ما ومن دون تناقض. لا يقتصر الأمر على وجود تناقض، بل سيعبر عن نفسه تعبيرًا واضحًا في القصص، وكأنه لحظة تبدو إما زائدة (نهاية مائعة، كما في مسرحية الملك أوديب)، أو محكمة أكثر مما ينبغي، كما في رواية دانييل ديروندا. وقد أبرز العمل الذي أجري مؤخرًا على السرد لحظات كهذه، مؤكدًا أهميتها بالنسبة للقوة البلاغية للقصص.

ورغم أن أمثلتي كانت حتى الآن، من كلاسيكيات الأدب الأوروبي، فإن هذا المنطق المزدوج أمر ثابت من غير شك بالنسبة للسرد القصصي. إن الدراسات الأخيرة لطبيعة السرد وبنيته في عمل فرويد، يتيح لنا إدراك موقف مشابه؛ فالنظرية الفرويدية عمومًا، تجعل السرد هو الصيغة المفضلة للتوضيح. والتحليل النفسي لا يقترح قوانين علمية للشكل (إذا كانت س ستكون ص)، وإنما يتضمن الفهمُ القائم على التحليل النفسي، إعادةَ بناء لقصة ما، اقتفاءً لظاهرة ما للوصول إلى أصولها، رؤيةً لكيف يقود شيء ما إلى شيء آخر. البحوث في حالة فرويد، هي نفسها في الحقيقة سردٌ، ففيه قصةٌ وفيه خطابٌ. القصة هي الحبكة المعاد بناؤها، متوالية الأحداث في حياة المريض، والخطاب هو الترتيب الذي تقدم فيه هذه الأحداث، أي قصة استنتاج فرويد للحالة(١٠). تمامًا كقصتي أوديب ودانييل ديروندا، تفضي قصص فرويد إلى انكشاف حادثة حاسمة، وحين توضع هذه الحادثة في متوالية الأحداث الحقيقية؛ يمكن أن يُفهَم أنها متسببة في الموقف الحالي للمريض.

---

(١٠) هذا تبسيط لبحث أكثر تعقيدًا قام به بيتر بروكس Peter Brooks في :

- 'Fictions of the Wolfman,' *Diacritics*, 9:1 (Spring 1979), pp. 75–6.

إحدى أكثر حالات فرويد درامية، هي حالة وولفمان Wolfman، وفيها تقود الأحلامُ والتداعياتُ الأساسية فرويد إلى خلاصة مفادها أن الطفل في عمر سنة ونصف، يستيقظ ليشاهد والديه في حالة جماع. يقوم فرويد بإعادة بناء متوالية من الأحداث، تبدأ بهذا "المشهد الأساسي"، ويستخلص تحول الذِّكرى إلى فجيعة في عمر الرابعة، إنه مثال صادم للفعل المؤجّل *Nachträglichkeit*. ورغم أن الحادثة كانت قد افتُرِضَت أو تُصوِّرت ("بُنيَت"'constructed' بعبارة فرويد) اعتمادًا على الكلام الذي أنتجه المريض، وهي على هذا النحو قد تبدو نتاجًا لقوى الخطاب؛ فإن فرويد يدافع بقوة عن الواقع وعن الأسبقية الحاسمة للحادثة. ويستخلص فرويد أن "الحادثة يجب من ثم، أن تُترك عند هذه النقطة (لا أستطيع أن أرى احتمالية أخرى)؛ سواء قام التحليل على أنَ العصابي في طفولته، كله عديم المعنى من البداية إلى النهاية، أو قام على أن كل شيء، كان قد حدث تمامًا كما وصفته فيما سبق"(١١). أن نشك في أسبقية الحادثة، يعني أن نراود العبث.

في هذه النقطة، يحاول فرويد أن يضم في تجميعة واحدة مبدأي السرد، اللذين وجدناهما متعارضين في مكان آخر: أسبقية الأحداث في ناحية، وأن تحدد أبنيةُ الدلالة الحدثَ في الناحية الأخرى. والحقيقة أنه يستشهد بأن تصوره يصنع المعنى، ويربط المبدأين معًا بشكل طريف، ويتخذ من ذلك دليلاً على أن الحدث كان لابد أن يقع. يرفض فرويد مفهوم الحدث بصفته خيالاً له معنى، ومقصودًا بعناية، لأنه يرفض أن يراه احتمالية. إنه لا يعترف إلا بالبديلين: حدث حقيقي سابق، أو سرد من دون دلالة. غير أن فرويد توصل فيما بعد إلى احتمالية أخرى، وفيما يدعوه بيتر بروكس Peter Brooks "إحدى أكثر اللحظات جسارة في فكر فرويد، وأكثر إشاراته ككاتب بطولية"، يسمح فرويد لحجته الأولى بأن تنهض، ويضيف دراسة جديدة بشكل عرَضيٍّ كما يقول "عن التسامي والتقويم"(١٢)؛ فمن الممكن في التسامي كما يقول فرويد، ألا يكون الحدث المبدئي قد وقع، وأن يكون

---

(11) Sigmund Freud, *The Wolfman and Sigmund Freud*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 220.
(12) Brooks, 'Fictions of the Wolfman,' p. 78; Freud, *The Wolfman*, p. 221.

ما نتعامل معه في الحقيقة هو صورة، انتقال من مشهد جماع الحيوانات إلى مشهد والديه، لينتج في عمر الرابعة فانتازيا لما عاينه في عمر سنة ونصف، مشهد جماع والديه. ويرد فرويد على الاعتراض المحتمل القائل بأنه من غير الممكن أن يكون مشهد كهذا قد أعيد بناؤه، ويستشهد للتدليل على احتمالية وجود هذه الفانتازيا بالتناغم البنائي، الذي كان قد قُدِّم من قبل دليلاً على واقعية الحادثة نفسها. فإذا كانت الحادثة الفانتازية تعمل مثلاً في سرد محتمل، لابد أن يتم تخيلها كما لو كانت تقع والطفل نائم في غرفة نوم والديه. "كان لابد للمشهد أن يجهز بحيث يحقق شروطًا معينة، وهي شروط – نظرًا لظروف حياة الحالم – لا يمكن أن تكون على هذا النحو بالضبط إلا في تلك الفترة المبكرة من العمر، حيث يجب أن يكون الطفل رضيعًا على السرير في غرفة نوم والديه"(١٣).

إذن، في مناقشته لهذا المبدأ الثاني، يفصل فرويد بين مبدأي السرد، بدلاً من محاولة دمجهما كما فعل من قبل. ويمكن للمرء أن يُبقي على أسبقية الحدث؛ فقد وقع الحدث في اللحظة المناسبة، وحدد الأحداث التالية له، ودلالتها. أو يمكن له أن يُبقي على القول بأن أبنية الدلالة، ومقتضيات الخطاب، تعمل على إنتاج حدث خيالي أو مجازي. ويعترف فرويد في هذه النقطة بالتناقض بين هذين المنظورين، غير أنه يرفض الاختيار بينهما، لافتًا القارئ إلى مناقشة في نص آخر، لمشكلة المشاهد الأولية في مقابل الفانتازيات الأولية.

وحين يعود فرويد لمناقشة المشكلة في تاريخ هذه الحالة، تأتي عودته في صياغة غنية ومتماسكة: "لابد لي أنا نفسي أن أسعد حين أعرف ما إذا كان المشهد الأولي في حالة مريضي الحالي فانتازيا أم تجربة حقيقية، ولكني حين آخذ في اعتباري حالات أخرى مشابهة، لابد أن أعترف بأن الإجابة على هذا السؤال، ليست في الحقيقة مسألة بالغة الأهمية"(١٤). وحين يصطدم فرويد بصعوبة القرار ما إذا كان يجب أن يعد حادث سردي مفترض، معطى هكذا، أم منتجًا عن قصد، يلاحظ أن هذا ليس له أهمية حاسمة؛ فكلا المنظورين يعطينا التوالي السردي نفسه.

(13) Freud, *The Wolfman*, p. 223.
(14) Ibid., p. 260.

غير أن فرويد يدرك أيضًا، أن القارئ أو المحلل لا يمكنه أبدًا، أن يقبل هذه الخلاصة في هدوء، حين يكون منخرطًا في قصة. ليس هناك عملية توفيق سهلة؛ ذلك أن القوة، الفحوى الأخلاقية لقصة ما، تجبر القارئ أو المحلل أن يتخذ قرارًا. ومن المفهوم أن فرويد يود لو عرف ما إذا كان قد اكتشف الحادثة الحاسمة في ماضي مريضه، حادثة قد يتمتع الآباء الآخرون مثلاً بتجنبها، بناء على اكتشاف فرويد، أم أن تصرف الآباء على أي حال لم يكن له دور حاسم؛ حيث إنهم أيًا كان ما فعلوه، فإنه يمكن أن يتحول إلى صور من الفانتازيا، في إطار ما تقتضيه قوى الدلالة داخل السرد. هذا يعني أن الأبعاد الأخلاقية والمرجعية للسرد، تجعل مثل هذه الأسئلة أسئلة مهمة بالضرورة، رغم أن المنظر يقاوم هذه الأهمية بأن يشير إلى أن الاختيار ليس أمرًا ذا بال.

وبمعنى ما، فإن فرويد على حق؛ ذلك أن البديلين كليهما يعطيان لنا سرديتين متشابهتين جدًّا؛ فإذا اختار المرء أن تؤدي قوى الدلالة إلى إنتاج الحدث، سيصبح واضحًا أن ما يمكن أن نسميه الفانتازيا الأولية، لن تكون فاعلة إلا إذا كان الحدث المتخيل يلعب دوره في السن الرابعة، وكأنه حدث حقيقي جاء من ماضي ولفمان Wolfman. ومن الناحية الأخرى، لو اخترنا واقعية المشهد الأوليّ، يمكن أن نفهم أن ذلك الحدث، لم يكن لتكون له تلك العواقب الكارثية، لولا أن أبنية الدلالة التي جعلته فجيعة لولفمان، وأعطت له قوة شارحة لا تقاوم، كانت أبنية ملائمة بحيث تجعله أمرًا ضروريا. إن الحدث الذي يفترض أنه قد وقع في عمر سنة ونصف، والذي لم يصبح فجيعة إلا من خلال حدث مؤجل يقع في سن الرابعة، يظهر الدور الفعال لقوى المعنى. ولكن مهما يكن من إحكام هذين البديلين، تبقى الحقيقة من وجهة نظر علم السرد، وكذلك من وجهة نظر القارئ المشارك، أن الخلاف بين حدث في الحبكة وحدث من الخيال، هو خلاف لا سبيل إلى اختزاله. وكما يقول بروكس في خلاصته، فإن " العلاقة بين *fabula* و *sjuzhet* ، أو بين الحدث وإعادة كتابته على نحو دال، هي علاقة تشويق وتخمين، بنية قائمة على عدم القدرة على الوصول إلى قرار، وهو ما لا يمكن أن يقدم سوى إطار عمل

لإمكانات السرد، وليس حبكة واضحة الملامح"(١٥). وانعدام القدرة على الوصول إلى قرار على هذا النحو، هو نتيجة لتداخل المنطقين السرديين، الذي لا يسمح بظهور توليفة تجمع بينهما.

ويتبدى هذا النموذج السردي والتحليلي نفسه، في نص آخر لفرويد، لا يحكي قصة فرد، بل قصة العرق كله؛ ففي كتاب الطوطم والطابو *Totem and Taboo*، يحكي فرويد عن حادثة تاريخية فاصلة في الأزمنة الأولى: أبٌ غيورٌ وطاغية، يحتفظ بكل النساء لنفسه، ويقوم بإبعاد الأبناء ما إن يبلغوا الحلم، اتحد الأبناء معًا وقتلوه وأبادوه. كان هذا "الفعل البارز والإجرامي" هو البداية لتنظيم اجتماعي، وللدين، وللقيود الأخلاقية؛ ذلك أن الذنب قد قاد إلى خلق المحرمات (التابوهات taboos). ويزعم فرويد أن هذا الحدث التاريخي، يبقى فاعلاً إلى اليوم. نحن نرث الرغبة ونكررها، وإن كنا لا نرث الفعل الحقيقي، والذنب الناشئ عن هذه الرغبة، يُبقي على نتائج الفعل حية في قصة لا تنقطع.

ولكن من الواضح إنه إذا كان الذنب تخلقه الرغبات كما تخلقه الأفعال، فإن من الممكن ألا يكون الفعل الأصلي قد وقع قط. ويعترف فرويد بأن الندم ربما ابتعثته لدى الأبناء فانتازيا قتل الأب (أي من خلال تخيل الفعل). هذه فرضية معقولة، كما يقول فرويد، "وعلى هذا النحو، لا انقطاع سيقع في السلسلة السببية، الممتدة من لحظة البداية إلى اليوم"(١٦). إن الاختيار بين هذه البدائل ليس مسألة سهلة، ولكن، كما يضيف فرويد، "لابد من الاعتراف بأن التفرقة التي قد تبدو أساسية بالنسبة لآخرين، لا تؤثر في رأينا على جوهر المسألة". وكما في حالة ولفمان، فإن التركيز على الحدث والتركيز على المعنى، يعطيان القصة نفسها، ولكن مرة أخرى، ليس بإمكان المرء أن يكف عن الرغبة في الاختبار، وهذا ما

(15) Brooks, 'Fictions of the Wolfman,' p. 77. See also Brooks, 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative,' *Yale French Studies*, 55/56 (1977) pp. 280–300.
(16) Freud, *Totem and Taboo*, New York, Norton, 1950, p. 16.

يفعله فرويد: فالبشر الأوائل لم يكونوا مكبوتين، والفكرة عندهم تنتقل سريعًا إلى الفعل، "بل إن الفعل عندهم هو بديل الفكرة؛ ولهذا السبب فإنني أعتقد – دون زعم الوصول إلى حكم نهائي – أنه ربما يُفترَض في الحالة الماثلة أمامنا، أنه "في البدء كان الفعل"(١٧).

إنه افتراض آمن، ربما، لكنه آمن بسبب أنه يقوم على التساوي؛ إذ يبدأ فرويد هنا بالفانتازيا، ويؤكد أن الفعل بالنسبة للإنسان الأول، كان بديلاً للفانتازيا. وهو يزعم أن الفعل قد وقع حقيقة، غير أن صياغة فرويد تمنع المرء من أن يرى الفعل أمرًا مفروغًا منه؛ ذلك أن الفعل نفسه ليس سوى بديل للفانتازيا. وفرويد بزعمه أنه في البدء كان الفعل، يعود بنا لا إلى فعل ما، بل إلى بنية دالة، إلى نص آخر، أعني فاوست لجوته، التي لا يكون فيها الفعل بديلاً لـــ "كلمة". يترجم فاوست الكلمات الافتتاحية في سفر التكوين: "في البدء كانت الكلمة"، ويقرر – غير سعيد بـــ"الكلمة" الألمانية *Wort* – أن يستبدل بها، وفي إيماءة تكرر ما فعله فرويد، يستبدل بها كلمة "الفعل" *Tat* . وفرويد إذ يقتبس من جوته تأكيده لأصلانية الفعل، لا يمكنه إلا أن يعود بنا إلى كلمة سابقة. ويُظهر نص فرويد أنه حتى عندما يحاول المرء تأكيد أسبقية إما الكلمة أو الفعل، فإنه لا ينجح في الهروب من البديل الذي يحاول رفضه.

وأنا أؤكد إمكانية الجمع بين الاثنين؛ لأن المضمون هنا في السرد، ناتج عن التدمير الذاتي. وهو تدمير ينطوي على توضيح أن التعارض الهيراركي، الذي يقال إن أحد طرفيه يعتمد على الطرف الآخر السابق عليه، هو في الحقيقة حيلة بلاغية أو مجازية، فالهيراركية يمكن بسهولة أن تنقلب. والقصص التي نوقشت هنا، تنطوي على لحظة تدمير ذاتية، يُفترض أن تنقلب فيها أسبقية الحدث على الخطاب. وأكثر أشكال هذا التدمير بساطة، وهو تدمير مختلف نوعا ما، لكنه لا يزال وثيق الصلة بالقصة، هو تحليل نيتشه للسببية وكأنها صورة، أو كناية.

(17) Ibid., p. 161.

تنطوي علاقة السببية على بنية سردية، نفترض فيها أولا وجود سبب ما، وبعدها الحصول على نتيجة. والحقيقة أن فكرة الحبكة هي في حد ذاتها، كما علّمنا إ. إم. فورستر E. M. Forster، قائمةٌ على علاقة سببية؛ فـ"مات الملك ثم ماتت الملكة" ليست حبكة، أما "مات الملك، ثم ماتت الملكة حزنًا عليه" فحبكة(١٨). ويمكن القول بان هذه هي القصة *fabula* ذات الحكاية المسببة؛ إذ هناك أولاً سبب، ثم هناك بعد ذلك نتيجة؛ تلدغ البعوضة ذراع شخص أولاً، ثم يشعر بعدها بالألم. غير أن هذه المتوالية، كما يقول نيتشه، ليست أمرًا مفروغًا منه، إنما تبنيها عمليةٌ بلاغية. فما يحدث ربما يكون أننا، مثلاً، نشعر بالألم أولاً، ثم ننظر حولنا باحثين عن عامل، يمكننا أن نتخذ منه سببًا. المتوالية السببية "الحقيقية" قد تكون على هذا النحو: الألم أولاً، ثم البعوضة بعد ذلك. النتيجة هي التي تأخذنا إلى إنتاج سبب. وعمليةٌ تصويريةٌ هي التي تعيد ترتيب متوالية الألم- البعوضة، وتحولها إلى البعوضة- الألم. وهذه المتوالية الأخيرة تنتجها قوى الخطاب، ولكننا نتعامل معها كأنها أمر مفروغ منه، أي باعتبار أنها الترتيب الحقيقي(١٩).

هذا التناول لعلاقة السببية، لا يعني أن بإمكاننا أن نتخلى عن فكرة السببية، وإنما يعني فقط أن إنتاج الخطاب للأحداث، يشي بأن القصة يمكن أن تؤدي دورها من دون فكرة السببية. غير أن هناك لحظات تتطابق فيها القصص مع إنتاجها التصويري، ويصبح لا غنى عن المنظور الثاني في تبرير قوة هذه القصص. ويصح هذا، لا بالنسبة للسرديات الأدبية أو النظرية المعقدة فقط، بل أيضًا بالنسبة لما يسميه عالم اللغة الاجتماعي ويليم لابوف William Labov : "السردية الطبيعية"، وهي حالة مثيرة بالنسبة لعالم السرد.

في دراسته لعامية السود الإنجليزية، أصبح لابوف شغوفًا بمهارات السرد التي يبديها الراشدون والمراهقون. إنه يسأل مثلاً في مقابلاته معهم: "هل حدث قط

(18) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1962, p. 93.

(19) Friedrich Nietzsche, *Werke*, ed. Karl Schlechta, Munich, Hanser Verlag, 1956, vol. 3, pp. 804–5. For discussion see Jonathan Culler, *On Deconstruction: Literary Theory in the 1970s*, Ithaca, Cornell University Press/ Routledge & Kegan Paul, forthcoming, ch. 2.

أن دخلت في عراك مع ولد أكبر منك؟"، وإذا كانت الإجابة بـــ"نعم"، يتوقف ثم يسأل: "ماذا حدث؟". ويبدأ لابوف تحليله الرسمي لهذه القصص بافتراض أسبقية الأحداث؛ فهو يعرِّف القصة بأنها "منهج في استعادة تجربة من الماضي، من خلال عملية مطابقة بين متوالية العبارات ومتوالية الأحداث"(٢٠). غير أنه انطلاقًا من هذا التعريف، يكتشف أن:

> **هناك جانبًا واحدًا مهمًا في السرد لم تجر مناقشته، وربما هو العنصر الأهم بالإضافة إلى العبارة السردية الأساسية. هذا ما نسميه تقييم** *evaluation* **القصة؛ أي الوسائل التي يستخدمها الراوي لتحديد مركز القصة، سر وجودها، لماذا حُكِيَت وما الذي لفت انتباهه فيها"(٢١).**

بل إن لابوف ينتهي إلى خلاصة مفادها أن اهتمام الراوي الأساسي، قد لا يكون سرد متوالية الأحداث، كما يوحي تعريف السرد، وإنما يكون اهتمامه منصبًا على حكي قصة لا يمكن التفكير فيها من دون نقطة ارتكاز. إن القصص التي تفتقر إلى مركز تلتقي مع الرد المدمر " ثم ماذا بعد؟". وكل راو جيد يتفادى هذا السؤال دائمًا؛ إذ عندما تصل قصته إلى نهايتها، يجب ألا يرد على ذهن المتلقي هذا السؤال :"ثم ماذا بعد؟"(٢٢).

إن الرواة عند لابوف يثبتون مهارتهم بتفادي هذا السؤال، وهم يبنون قصصهم على نحو يُستجَاب فيه لما تتطلبه الدلالة، وبحيث يُفهم أن القصة جديرة بأن تُحكَى، وقابلة للحكي. ويميز تحليل لابوف عناصر الخطاب والعناصر التقييمية، عن نتيجة الأفعال التي تحكيها عبارات القصة؛ وعليه فإنه تحليل يقوم على نسخة أخرى من تفرقة علم السرد الأساسية بين القصة والخطاب. وتعمل تحليلات لابوف على نحو ممتاز، طالما يستطيع التفرقة بين القصة والخطاب. وإذا كان يستطيع الفصل بين العبارات السردية والعبارات التقييمية، فإنه يستطيع أن

---

(20) William Labov, *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 360.
(21) Ibid., p. 366.
(22) Ibid.

الحفاظ على الرأي القائل بأن القصة هي متوالية من العبارات تحكي الأحداث، مضافًا إليها العبارات التي تقيم هذه الأحداث، غير أنه حين يصل إلى وصف أدوات التقييم، يكتشف أن بعض أكثر هذه الأدوات أهمية وقوة، ليس تعليقات من الخارج على الأحداث، وإنما هي أدوات تنتمي في الحقيقة إلى متوالية الأحداث. وبدلاً من أن يسجل المرء كم كانت الحادثة مثيرة وخطيرة، وكم كانت مستدعية، يمكنه أن يركز على قابلية القصة للحكي، بأن يجعل التعليق التقييمي منسوبًا إلى واحد من المشاركين في القصة، وبأن يحكي هذا التعليق وكأنه حدثٌ في القصة: "وحين نزلنا هناك، التفت أخوها ناحيتي، وقال هامسًا:"أعتقد أنها ماتت يا جون!"، أو كما يقول لابوف، "ربما يكون التقييم نفسه عبارة سردية"، حيث يكون للحدث الذي يحكيه الشخص وظيفة مبدئية، هي التركيز على الطابع الدرامي للحدث،.كما في عبارة "لم أدعُ الله قط في حياتي، بهذه السرعة وبهذه الخشونة!"(٢٣).

والمؤكد أن لابوف على صواب، في زعمه أن كثيرًا من العبارات التي تحكي الأفعال، إنما تحددها في الحقيقة وظائفها التقييمية؛ فبدلاً من التفكير في هذه العبارات، باعتبار أنها تقارير عن أفعال سابقة، يفضل لابوف أن يراها في الحقيقة منتجة للأفعال، بقدر ما تستجيب لمتطلبات الدلالة، وتجعل القصة قصة لا قبل لأحد أن يقول فيها:"ثم ماذا بعد؟". غير أن المحلل إزاء هذه الإمكانية المتاحة، يجد نفسه في موقف حرج؛ فكل تقرير عن حدث، هناك إمكانية للتفكير فيه وكأنه عنصر تقييمي، تفرضه متطلبات الدلالة، وليس بصفته تمثيلاً سرديًا لحادثة مسبقة. وحيث إن أهم تفرقة عند المحلل، هي التفرقة بين العبارات السردية والعبارات التقييمية، وحيث إن تحليل الحكاية بالنسبة له، هو قبل كل شيء عملية تصنيف للعناصر في هذين الصنفين، فإن عليه أن يقوم بهذا الاختيار، وهو اختيار قد يكون بالغ الحرج. وبالطبع فإن اختياره بمعنى ما كما يقول فرويد، قد لا يكون مسألة مهمة؛ لأنه إن كان يصف حدثًا معينًا، فنحن لا نزال لدينا الحكاية نفسها. ولكن لو كنا معنيين بقوة

(23) William Labov, 'Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience,' *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the American Ethnological Society* (1966) pp. 37–9.

القصة، وكان أولئك الذين يحكون أو يستمعون لسرديات طبيعية يهتمون خصوصًا بقوتهم هم، فنحن مدعوون حينئذ إلى الاختيار.

في السردية الطبيعية، يحتمل أن تظهر الرغبة في الاختيار، أو ضرورة الاختيار، في صورة شك. إنها تبدو أكثر إتقانًا من الحقيقة، وأكثر درامية وأكثر جودة. هل حدثت حقًّا بهذه الطريقة، أم أن هذه الحادثة أداة تقييمية، صيغت بحيث تمنعنا من قول "ثم ماذا بعد؟" وهل هذا العنصر المحدد في القصة نتاج لمتطلبات الخطاب؟ ويظهر الاختيار عادة فيما يسمى "السردية الطبيعية" في صورة سؤال حول خيالية القصة (هل هذه حادثة حقيقية؟)، ولكن بمجرد أن تدخل القصة ككل في كنف الخيال، ما إن نتناولها في صورة قصة قصيرة وليس حكاية عن تجربة شخصية، فإن مسألة علاقة القصة بالخطاب، لا تجد لها مخرجًا كهذا. نحن لا يمكن أن نسأل ما إذا كانت الحادثة حقيقية أو مزيفة، وسيكون من الغريب جدًا أن نقول عن قصة دانييل ديروندا، إننا لا نصدق إنه في الحقيقة ولد يهوديًّا. علينا أن نسأل بدلاً من ذلك عما إذا كان هذا حدثًا يقرر المعنى والخطاب، أم تحدده هو نفسَه متطلباتُ السرد والخطاب المختلفة.

تحليل السرد فرع مهم من علم العلامات. ونحن إلى الآن، وفي كل جوانب حياتنا، لا نقدِّر المنظومات والنماذج السردية حق قدرها. وتحليل السرد كما قلت، يعتمد على التفرقة بين القصة والخطاب، وهذه التفرقة تنطوي دائمًا على علاقة اعتماد متبادل، سواء نظرنا إلى الخطاب بصفته تمثيلاً لأحداث علينا أن نفكر فيها مستقلة عن ذلك التمثيل المخصوص، أو كنا نفكر فيما يسمى أحداث وكأنه من افتراضات الخطاب أو من نتاجاته. وحيث إن التفرقة بين القصة والخطاب لا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا كان هناك تحديد لأحد الطرفين من خلال الآخر، فإن على القائم بالتحليل دائمًا أن يختار أي الطرفين سيُعامَل بصفته الموجود أولاً، وأيهما الناتج عنه. غير أن كلا الاختيارين يفضي إلى علم سرد، يفتقر إلى بعض التركيب اللافت في السرد، ويفشل في تعليل كثير من آثاره. لو فكر المرء في الخطاب

بصفته تمثيلاً لقصة، سيجد أن من الصعب تفسير نوعيات التأثير التي ناقشناها هنا، وهو أمر يعتمد على تحليل القصة من خلال الخطاب، وهي إمكانية غالبًا ما يطرحها السرد نفسه. ومن ناحية أخرى، لو تبنى المرء الرأي القائل بأن ما نسميه "الأحداث" ليس إلا أشياء ينتجها الخطاب، سلسلة من الأفعال المسندة إلى الفاعلين في النص، حينئذ سيكون المرء أقل قدرة حتى على تفسير قوة السرد. ولأنه حتى أكثر القصص تطرفًا، تعتمد في تأثيرها على افتراض يقول: إن متواليات الجمل الغامضة في القصة هي تمثيلات لأحداث (رغم أنه قد لا يكون في قدرتنا الإخبار عن ماهية تلك الأحداث)، وإن هذه الأحداث من حيث المبدأ، لها خصائص لا يحكي عنها الخطاب – فإن مجموعة مختارة من الأحداث كهذه، يعمل من خلالها الخطاب ، هي مجموعة لها معنى. ومن دون هذا الافتراض الذي يجعل الخطاب انتقاء، بل يجعله قمعًا لمعلومات ممكنة، ستفتقر النصوص إلى قوتها الآسرة المربكة.

لا منظور من المنظورين إذن، يمكن أن يقدم علم سرد مقنع، وليس في إمكان المنظورين أن يتوافقا معاً في توليفة متناغمة؛ فهما يقفان في تعارض لا حل له. إنه صراع بين منطقين، يشكك في إمكانية الوصول إلى "علم" للسرد متناغم ولا تناقض فيه. غير أن هذا الإدراك لقوة معينة قائمة على التدمير الذاتي، في السرد وفي نظرية السرد، يجب ألا يقودنا إلى رفض المسعى التحليلي الذي يدفع المرء إلى هذا الاكتشاف؛ ففي غياب إمكانية قيام هذه التوليفة، على المرء أن يعمل على الانتقال من منظور إلى الآخر، من القصة إلى الخطاب وبالعكس.

الفصل العاشر
تحولات الاستعارة

"اللي تكسبه ع المراجيح تخسره ع السكك"

مثل إنجليزي

البلاغةُ، التي أشيع يومًا في القرن التاسع عشر، أنها قد ماتت، علمٌ يزدهر اليوم من جديد، أو هي على الأقل حقلٌ علمي بالغ الحيوية، وغالبية هذه الحيوية تتركز على الاستعارة *metaphor* . وقد شهدت الأعوام الأخيرة تكاثرًا في المؤتمرات التي تدور حول طبيعة الاستعارة، والأعداد الخاصة من الدوريات المخصصة لمشكلة الاستعارة(1). إن أسلافنا الشارحين في مجال البلاغة، كوينتيليانQuintilian، وبوتنهام Puttenham، ودومارسيس Dumarsais، وفونتينير Fontanier، سيسعدون من غير شك بهذه العودة للاهتمام بالبلاغة، لكنهم فيما أعتقد سيرتبكون بسبب هذه المكانة غير العادية للاستعارة، وقد يسألون: "لماذا الاستعارة؟"، لِمَ لا تُنظَّم ندوةٌ عن التشبيه simile أو المجاز المرسل synecdoche، عن metalepsis or meiosis، عن or alloiosis, anadiplosis antapodosis؟(*) سيقولون: الاستعارة صورة مهمة. نعم، لكنها

(1) Several recent examples, and there are doubtless others, are: Conference on Metaphor and Thought, University of Illinois, September 1977; Symposium on Metaphor, University of Chicago, February 1978; Interdisciplinary Conference on Metaphor, University of California at Davis, April 1978; Conference on Philosophy and Metaphor, University of Geneva, June 1978. *New Literary History*, 6:1 (1974) and *Critical Inquiry*, 5:1 (1978) are devoted to metaphor.

(*) المصطلحان الأول والثاني، أي التشبيه والمجاز المرسل، مصطلحان شائعان ولهما ما يقابلهما في البلاغة العربية. أما بقية المصطلحات الخمسة التالية فلم أستطع الوصول إلى ترجمة مقنعة لها. استشرت كثيرًا من معاجم المصطلحات، واستشرت موسوعة البلاغة الصادرة حديثًا في ثلاثة أجزاء عن المركز القومي للترجمة، كما استشرت العاملين في حقل البلاغة، خصوصًا الزميل العزيز عماد عبد اللطيف، لكنهم مع فهمهم للمصطلح الأجنبي لم يجدوا مقابلا عربيا مقنعًا. لهذا آثرت أن أترك المصطلحات الخمسة كما هي دون ترجمة حتى

على أية حال ليست الصورة الوحيدة. لماذا يجب إذن أن تستأثر باهتمام دارسي البلاغة المحدثين؟

ليس من السهل أن نشرح لماذا تبدو فكرةُ انعقاد مؤتمر عن الاستعارة طبيعيةً تمامًا، بينما تبدو فكرةُ انعقاد مؤتمر عن التشبيه بالغةَ العبثية والغرابة. كأن مجال البلاغة ومكانتها اختُزلت، بينما توسع مجال الاستعارة. في الأيام التي كانت فيها البلاغةُ كما يقول آرسطو "مساويةً" للجدل وللمنطق، أو في الأيام التي كانت فيها البلاغة محوطة – كما عند شيشرون – بالابتكار، والترتيب، والأسلوب، والذاكرة، والنقل، آنذاك كانت الاستعارة مجرد أداة أسلوبية بارزة، واحدة من مقولات متعددة تعرفها النظرية البلاغية. أما اليوم، فليس من قبيل المبالغة أن نقول، بأن الاستعارة تلقى تقديرًا أكثر من البلاغة نفسها. نحن جميعًا نعترف بأهمية الاستعارة؛ ومن ثم فإننا نود أن نحفظ للعلم الذي يدرس الاستعارة مكانة معينة. إن المعنى المعاصر المبدئي لكلمة "بلاغة"، هو من غير شك: "اللغة المصطنعة والبالغة الفصاحة"، غير أن المعنى الثاني هو :"دراسة أدوات تصويرية كالاستعارة". ليس سوى الاقتران

أتوصل إلى مقابل عربي مقنع. ويبدو أن هذه المصطلحات شبيهة بالمصطلحات الفرعية الكثيرة التي لم تشتهر في البلاغة العربية، خصوصًا مصطلحات علم البديع التي أمعن القدماء في تفريعها، فظلت مصطلحات غامضة وإن ضربوا لها أمثلة متعددة. وما يقوله كلر هنا يؤكد أنها ظلت – في مقابل الاستعارة – مصطلحات هامشية وغير مدروسة، وإن كان لها وجود ملموس في البلاغة القديمة.{المترجم} المصطلحان الأول والثاني ، أي التشبيه والمجاز المرسل، مصطلحان شائعان ولهما ما يقابلهما في البلاغة العربية. أما بقية المصطلحات الخمسة التالية فلم أستطع الوصول إلى ترجمة مقنعة لها. استشرت كثيرًا من معاجم المصطلحات، واستشرت موسوعة البلاغة الصادرة حديثًا في ثلاثة أجزاء عن المركز القومي للترجمة، كما استشرت العاملين في حقل البلاغة، خصوصًا الزميل العزيز عماد عبد اللطيف، لكنهم مع فهمهم للمصطلح الأجنبي لم يجدوا مقابلا عربيا مقنعًا. لهذا آثرت أن أترك المصطلحات الخمسة كما هي دون ترجمة حتى أتوصل لا إلى مقابل عربي مقنع. ويبدو أن هذه المصطلحات شبيهة بالمصطلحات الفرعية الكثيرة التي لم تشتهر في البلاغة العربية، خصوصًا مصطلحات علم البديع التي أمعن القدماء في تفريعها، فظلت مصطلحات غامضة وإن ضربوا لها أمثلة متعددة. وما يقوله كلر هنا يؤكد أنها ظلت – في مقابل الاستعارة – مصطلحات هامشية وغير مدروسة، وإن كان لها وجود ملموس في البلاغة القديمة.{المترجم}

بالاستعارة، هو ما يعطي للبلاغة احترامها، وربما يحسُن أن يكون المقصود في تقديرنا للاستعارة، هو تقديرنا للبلاغة نفسها.

أتصور بعبارةِ أخرى، أن الاستعارةِ اليوم لم تعد صورة بلاغية من صور أخرى، بل هي صورةُ الصور، صورةُ التصوير، لا أتكلم بالمعنى المجازي، بل بالمعنى الحرفي تمامًا. إن السبب في إمكانية تخصيص دوريات ومؤتمرات للاستعارة، هو أن الاستعارة ليست مجرد اسم بالمعنى الحرفي، أو اسم علَم يدل على صورة تقوم على التشابه، بل هي أيضًا وعلى نحو خاص، صورة التصوير في عمومه. وهكذا، فإن مصطلح "الاستعارة" في المناقشات حول"طبيعة الاستعارة" أو "مشكلات الاستعارة"، يطرح في حد ذاته بعض الأسئلة المحورية : هل هو مصطلح حرفيٌّ أم مجازيٌّ؟وكيف يمكننا أن نتكلم عن الفارق بينهما؟ وما وضعية ذلك الفارق؟ما الذي يحدث حين تعمل "الاستعارة" بهذه الطريقة؟ لن نستطيع أن نفهم أن صعوبات دراسة الاستعارة صعوبات مركبة، ما لم نستطع التأكد ما إذا كانت أدواتنا المفهومية (مصطلحات مثل استعارة، وحرفي، وعلَم) تكمن داخل أم خارج المجال الذي نحاول أن ندرسه. نحن في حاجة إلى أن نسأل كيف تعمل "الاستعارة" في مناقشات الاستعارة، وكيف ولماذا باتت مناقشات استعارية.

يمكننا أن نبدأ في فهم التفخيم الاستعاري للاستعارة، بمساعدة فقرة من كتاب ستيفن أولمان Stephen Ullmann "اللغة والأسلوب" *Language and Style*، تتحدث صراحةً عن الحجاج الفاعل ضمنيًّا من غير شك، في كثير من مناقشات الاستعارة؛ ففي مقالة عن "طبيعة الصورة"، تلخص نتائج كتابيه "الأسلوب في الرواية الفرنسية" و" الصورة في الرواية الفرنسية"، يميز أولمان بين نمطين من الصورة: الصورة الاستعارية، القائمة على علاقة مشابهة؛ والصورة الكنائية، القائمة على علاقة تجاور خارجية؛ فالراوي في رواية بروست *Du Côté de chez Swann* (طريق سوان) يتكلم عن "الألوان الزاهية، والاحمرار، والسحر) الذي يتمتع به الاسم "شامبي" *Champi* (في رواية جورج صاند *François le Champi* "فرانسوا لو شامبي")، وإلحاق

"اللون القرمزي الحي والساحر" بالاسم، قد يبدو إشارة استعارية صادمة. و"مع ذلك، فإننا لو أمعنا النظر في السياق، سنلاحظ أن ما يربط اللون بالاسم هو رابط كنائي، وليس استعاريًّا؛ إذ يقوم لا على لون من التشابه أو التماثل الخفي، بل على علاقة خارجية تمامًا: الحقيقة العارضة، القائلة بأن الكتاب كان غلافه أحمر"(٢).

يؤكد أولمان أن الكنايات على وجه العموم، تفتقر إلى "الأصالة والقوة التعبيرية الموجودة في الاستعارة"؛ فالكنايات – بدلاً من اختراع روابط جديدة، أو الكشف عن تشابهات جديدة – إنما تحركها علاقات التجاور المكاني. ولكن أحيانًا، كما في المثال المشار إليه هنا، تُظهِر الكنايات ما يمكن أن يُسمَّى تأثيرًا استعاريًّا أصيلاً؛ إذ تحقق في قوتها التعبيرية، القيمةَ الاستعارية لـ"صورة أصيلة". بعبارة أخرى، فإن الكنايات لا تكون مثيرة إلا بقدر ما تشبه الاستعارات. وعلاوة على ذلك، يقول أولمان: "لابد أن يضاف فورًا، أن الغالبية العظمى من الصور هي صور استعارية، ومن ثم فإن الملاحظات التالية في الكتاب تنحصر في هذا النمط من الصور"(٣). وفي الوقت الذي يصر فيه أولمان على التمييز بين الاستعاري والكنائي، فإنه يؤكد أن الحالات المهمة فيما هو كنائي، يمكن أن تستوعب فيما هو استعاري؛ لدرجة أن مناقشة الصورة، يمكن أن تكون مناقشة للاستعارة وحدها.

هذا الحجاج لا يوضح فقط، كيف يمكن لتفخيم الاستعارة أن يظهر وأن يتم تبريره، بل يساعدنا أيضًا – إذا ما تابعنا ما ينطوي عليه – في تعيين ما نحن بصدده هنا. لقد بدأنا بتفرقة بين صورتين: الاستعارة، القائمة على تصور عن تشابه أساسي؛ والكناية، القائمة على مجرد علاقة عارضة ومشروطة. والآن، يمكن لأحد المحللين ولأسباب مختلفة، أن يفضل حصر دراسته للصورة في صور من النوع الأول، ولكن عليه أن يعترف في هذه النقطة، بأن دراسة الصورة يستحسن أن تغطي هذين النوعين من الصور كليهما. أما إذا كان يؤكد أن نماذج الصورة المهمة، أو المعبرة، أو الجديرة بالاحترام، هي تلك القائمة على ما هو

(2) Stephen Ullmann, *Language and Style*, Oxford, Blackwell, 1964, p. 178.
(3) Ibid., pp. 177–8.

جوهري، فحينئذ – لن يكون هناك صنفان من الصور متمايزان، يجب أن تضمهما معًا دراسة الصورة. يمكن للمرء – بدلاً من ذلك – أن يعتبر وجود الصور قائمًا على ما هو عرضي، أي يعتبرها شيئًا قائمًا على المصادفة، أو على الأقل شيئًا لا علاقة له بالوظائف والقيم الأساسية للغة التصويرية. ولو نحّى المرءُ جانبًا ما هو عرضي، وركز على ما هو جوهري، حينئذ يمكنه أن يدرس الصورة تحت عنوان "الاستعارة"؛ فهي مصطلح ينطبق حرفيًّا على الاستعارات، ومجازيًّا على الكنايات، أو الكنايات الجديرة بالاهتمام على الأقل.

هذه التنحية لما هو عرضي، أمر مهم؛ لأنها محمولة على الوضعية المعرفية للبلاغة، ومن ثم فهي محمولة على قيمة البلاغة على إطلاقها؛ وإذا كان من المفترض أن تضم البلاغةُ الاستعارةَ والكنايةَ كلتيهما، أي التشابهات الجوهرية والعرضية على السواء، حينئذ سيكون من الصعب تقديم مزاعم مؤكدة عن قيمة التقنيات البلاغية. لكن لو كان بالإمكان وضع النماذج المثالية من الكناية تحت عنوان "الاستعارة"، وتنحية النماذج الأخرى جانبًا باعتبار أنها غير جوهرية، عندئذ سيكون الموقف مختلفًا تمامًا. إن الاستعارة – من بين كل الصور– هي الصورةُ التي يسهل الدفاع عنها وتسويغها على أسس معرفية؛ فصورة "الطفل هو والد الرجل" تقدم العلاقة بين الأجيال في ضوء جديد؛ وصورة "الخرقة البالية ودكان عظام القلب"، تتضمن تفسيرًا غير عادي للحساسية الإنسانية؛ وصورة "مقاليع الثروة الطائلة، وسهامها"، تقدم موقفًا من الثروة قد يقبله المرء، أو يجادل بشأنه. ومهما تكن حقيقة الصور الأخرى، فإن الاستعارات على وجه العموم، تقدم مزاعم يمكن مبدئيًّا، إعادة عرضها في صورة قضايا منطقية، ولو بصعوبة وإطناب. ولهذا السبب من غير شك، جرى التفكير في الاستعارة لزمن طويل، باعتبار أنها الصورة **بامتياز**، الصورة التي يمكن للكاتب من خلالها أن يعرض الإبداع والأصالة؛ فاستعاراته تُقرأ باعتبارها ابتكارات فنية، لها أصولها في التصورات والعلاقات الموجودة في العالم.

وعلى هذا النحو- وحين يعلي المرء من شأن الاستعارة، ويجعلها عنوانًا تُدرّس تحته كلُّ أشكال التصوير على العموم - فإنه يؤكد مسئولية البلاغة وأصالتها؛ إذ يؤسس لها في تصور التشابهات في الخبرة الإنسانية، وفي حميمية القيم الجوهرية. يقمع المرء البلاغة، أو ينحّيها جانبًا، باعتبار أنها لعب غير مرجعي بالأشكال، من خلال خلق صورة لها مرجعيتها التي يمكن الدفاع عنها، وجعلها ممثلة للبلاغة أو للصورة على وجه العموم؛ ففي صورة "جلسات التفكير الصامت الحلو"، تخبرنا الاستعارة الرسمية في كلمة "جلسات"، بشيء عن فعل استدعاء الذكريات، في حين أن المغرمين بالجناس، قد يجدون أن من الصعب الادعاء بأن هذه الأداة الشكلية تنبئنا بشيء عن الحدث. لا عجب إذن أن عمليات الدفاع عن الشعر، كانت تفضي على الدوام، لا إلى الغايات التي يحققها السجع، والكناية، وتثنية الواحد hendiadys ..إلخ، بل إلى شيء شديد الشبه بما تقوم به الاستعارة؛ فالشعر يمثل لنا التجربة الإنسانية بطريقة جديدة، لا يعطينا حقيقة علمية، وإنما يعطينا حقيقة خيالية أرفع، يعطينا تصورًا عن روابط وعلاقات أساسية. إن المرء ، بجعله الاستعارة هي ممثل الصورة، إنما يهبط بقائمة طويلة من الصور إلى موقف إشكالي، الصور ذات الأسماء الكلاسيكية، التي تنطوي في الأساس على عمليات شكلية في التنظيم، وإعادة التنظيم، والتكرار؛ وهو ما ييسّر له الدفاع عن الأدب، بصفته طريقة في الرؤية لغتُها وظيفية. إنما يتركز الاهتمام الحديث بالبلاغة على الاستعارة؛ لأن قيمة البلاغة، وقيمة الأدب نفسه على المحك.

ما يقوله أولمان مهم، ليس فقط لأنه يكشف، ويساعد في شرح كيف ان التركيز المعاصر على الاستعارة مبرَّر، ولكن أيضًا لأنه يفتح بابًا للبحث في العلاقة بين الاستعارة والكناية، وهو بحث له بعض النتائج الكاشفة. لقد أكد رومان ياكوبسون في مقالته "جانبان من اللغة ونمطان من اضطرابات الحُبسة" أن الحبسة تصيب إما المحور الرأسي من اللغة أو المحور الأفقي، إذ "تُقمَع علاقةُ المشابهة في الحالة الأولى من الحُبْسة، وتقمع علاقة التجاور في الحالة الثانية"(٤). وحتى في

(4) Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956, p. 76.

النشاط اللغوي العادي، يتطور الخطاب في الأساس من خلال المشابهة أو من خلال التجاور؛"فتكون الطريقة الاستعارية هي المصطلح الأنسب في الحالة الأولى، والطريقة الكنائية هي الأنسب في الحالة الثانية؛ ذلك أن الطريقتين تجدان التعبير الأكثف عنهما في مصطلحي الاستعارة والكناية على التوالي". ويشير ياكوبسون إلى أن هذين المحورين في اللغة، تربطهما علاقة تنافس، بحيث يهيمن واحد منهما أو الآخر على خطاب ما : الاستعارة هي صيغة الشعر، خصوصًا في الرومانسية والرمزية، بينما الكناية هي صيغة الواقعية.

وعلى عكس ما يزعمه ياكوبسون، من أن هذين النمطين من الصور، يمثلان تعارضًا بين أبرز جانبين في اللغة، يلاحظ أولمان في تحليله لصور بروست، إمكانية العلاقة الوثيقة بينهما، وصعوبة فصل الشكل الاستعاري عن الشكل الكنائي في الصورة التي تجمعهما(٥). ويذهب جيرار جينيت إلى ما هو أبعد من ذلك، إذ يؤكد أن كثيرًا من استعارات بروست شديدة التميز، إنما تولدت عن كناية؛ فإذا كانت أبراج القديس أندريه دو شامب توصف بعبارات تلائم كيزان الذرة، وأبراج القديس مارس دو فيتو توصف بأنها مثل سمكة بقشور طحلبية حمراء، فما ذلك إلا لأن الأول خرج من حقول الحبوب، بينما خرج الثاني من البحر(٦). تقوم عمليات الوصف بدورها على نحو استعاري؛ فهي ببساطة لا تحدد السياقات التي جاءت منها، كما يحدث في حالة الكناية، حيث تشير كلمة "التاج" إلى الملَكية، لكنها استعارات تتولد عن انتقال كنائي، ولذلك فهي تسمح للمرء – كما يقول جينيت بأن يتكلم عن استعارةٍ تدعمها كنايةٌ:

> **"الانزلاق الكنائي، ليس مجرد شيء "متنكّر" في جسد استعاري، بل هو تحولٌ فعلي إليه. وعليه؛ فبعيدًا عن العداء وعدم التوافق بينهما، تدعم الاستعارة والكناية كل منهما الأخرى، وتدخل كل منهما في الأخرى. ولكي نكون عادلين، فإن الكناية لا تتألف من رصد قائمة بالكنايات، فوق وضد**

(5) Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Oxford, Blackwell, 1964, pp. 196–207.
(6) Gérard Genette, 'Métonymie chez Proust,' *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 42–3.

قائمة بالاستعارات، وإنما علينا أن نرصد حضور وفعل علاقات "التعايش" في القلب من علاقة التماثل؛ أي دور الكناية داخل الاستعارة"(٧).

ويؤكد جينيت أيضًا، كما أكد أولمان من قبله، أن الذاكرة اللاإرادية عند بروست قائمة على الكناية؛ فمذاق كيكة المادلين، وملمس حجارة الرصيف غير المستوية، وصوت الملعقة على زجاج، صورٌ تستدعي السياقات التي ترتبط معها بالتجاور. وعلى هذا النحو، فإن الإمساك بالجوهر، الذي يقال إنه ناتج عن عيش الماضي من جديد في الحاضر، وعبر ذاكرة لاإرادية، إنما يعتمد على روابط كنائية^٨. غير أن سؤالاً يطرح نفسه في هذه النقطة. هل يمكن أن تكون هذه حقًّا، حالة تعاون وتمازج هارموني للاستعارة والكناية؟ ذلك أن الإمساك بالجوهر وتقديره، إذا كان له أن يعني شيئًا أو يحمل أية قيمة، لابد له أن ينماز عن العلاقات العرَضية أو القائمة على المصادفة الخالصة، تلك العلاقات التي يستحضرها التجاور. ما العلاقات المحتملة بين الجوهر والعرض؟ انظر إلى هذه الفقرة الشهيرة من كتاب "البحث عن الزمن المفقود"، والمتعلقة بالاستعارة، والحقيقة، والجوهر:

"لن تبدأ الحقيقة حتى يأخذ الكاتب شيئين مختلفين، ويرسي العلاقة بينهما، على أساس أنها النظير في عالم الفن، لعلاقة السببية المتميزة في عالم العلوم الطبيعية، ويربطهما معًا بأجراس أسلوب جميل. و ربما لن تبدأ الحقيقة، حتى أن الكاتب – وهو يستحضر إحساسين اثنين معًا لهما قيمة مشتركة – يقتطف جوهرهما، كما تفعل الحياة نفسها، من خلال توحيدهما في شيء آخر، ليسحبهما من طوارئ الزمن، ويدمجهما بروابط لا توصف، بروابط زواج – أو خاتم زواج – الكلمات"(٩).

الكاتب ينتج الحقيقة (أي النظير الفني للقانون العلمي)، عبر الاستعارة، مستحضرًا معًا موضوعين اثنين للإحساس، ومدركًا لقيمتهما المشتركة. وبروست

---

(7) Ibid., p. 42.
(8) Ibid., pp. 55–8.
(9) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, vol. 3, p. 889.

– بامتداحه الاستعارة وكأنها أداة الحقيقة الفنية – إنما يؤكد وجود تعارض بين التمثيل الاستعاري للحقائق الجوهرية الخالدة، وبين نوع مختلف من الترابط، هو تجاور للأشياء في الزمن على نحو عارض. وإذا كانت الكنايات هي الفاعلة في استعارات بروست؛ فقد لا تكون بينهما علاقة تعاون سعيد أو بريء كما زعم جينيت، ذلك أن التداخل بين الاستعارة والكناية، بين ما هو جوهري وما هو علاقات تجاور عارضة، سيكون له معناه بالنسبة للمزاعم التي قيلت عن الاستعارات التي نحن بصددها. ذلك هو الخط البحثي الذي طوّره بول دو مان، في تحليل لصفحة شهيرة من بروست، فيها يدرك الراوي صراحةً قيمةَ الأدب والقراءة، مع تصور استعاري للحقائق الجوهرية، غير أن الاستعارات القوية والمقنعة في النص، كما يقول دو مان، تتحول إلى الاعتماد على الكناية، إنه ارتباطٌ عارض، إنه بالتحديد ارتباطٌ من النوع الذي تَبرُزُ به الاستعارة.

تصف صفحة من رواية *Du Côté de chez Swann* مارسيل وهو يقرأ في حجرته خلال الصيف. تريد منه والدته أن يلعب بدلا من القراءة، أن يكون خارج المنزل بدلاً من داخله، ويستمر مارسيل في الدفاع عن القراءة، باعتبار أنها تقدم له مغامرات أكثر أصالة، واتصالاً مع الناس والعواطف، أكثر مباشرة مما لو تحصل على ذلك بالمغامرة في الخارج. هذا التأمل المألوف في قيمة القراءة، وإن كان صريحًا على نحو غير معتاد، تقدمه وتعطي له أساسه، تلك الصفحة نفسها التي تقول بأن انسحاب مارسيل من ضوء الصيف، وحرارته، ونشاطه، إلى الهدوء البارد في حجرته، ليس تضحية في الحقيقة، ولا ينطوي على أي نوع من الخسارة المعرفية. على العكس، يقال إنه بانسحابه إلى حجرته، كان قادرًا على الوصول إلى جوهر الصيف، على نحو لم يكن ليستطيع الوصول إليه لو كان يلعب في الخارج: "إن البرودة المظلمة لحجرتي، أعطت لخيالي المظهر الأشمل للصيف، بينما مشاعري لو كنت أتمشى، ما كان لها أن تستمتع بالصيف إلا متشظيًا"(١٠).

(10) Ibid., vol. 1, p. 83.

وعندما يشرح مارسيل كيف أن جوهر الصيف، يمكن أن يُحمل أو ينتقل إليه بينما هو جالس في حجرته، فإنه يصر على التفرقة بين انتقال المعنى، القائم على تجاور أحاسيس عارضة، والذي سيكون انتقالا كنائيًّا للتداعيات، وبين انتقال المعنى، القائم على ترابطات ضرورية، أي على تجلٍّ استعاري للجوهر. إن "الإحساس بالضوء والروعة"، ينتقل إليه بينما هو راقد داخل حجرته في الظلام:

"بالذباب الذي كان يعزف، في الكونشيرتو الصغير الخاص به، موسيقى الحجرة في الصيف؛ إنه عزف قائم على النداء، لا بالطريقة التي تكون عليها النغمة الإنسانية، المسموعة مصادفة خلال الصيف، وبعدئذ تذكرك بنفسها، بل هي يوحدها بالصيف رابط أكثر حتمية؛ فهي مولودة من الأيام الجميلة، لا تعود إلا بعودة هذه الأيام، متضمنة شيئًا من جوهرها، إنها لا توقظ صورتها في ذاكرتنا فحسب، بل تضمن عودتها، تضمن حضورها الفعلي، الدائم، الفوري، المتاح"(١١).

إن التمييز بين الروابط العارضة والروابط الحتمية تمييز مؤكد تمامًا. ولكن لكي يقنعنا الاقتباس السابق بأن لا شيء من جوهر الصيف قد ضاع في هذا الانتقال من الخارج إلى الداخل، وأن مارسيل المستريح بالداخل قد عاش بالفعل "مشهد الصيف كاملاً"، كان لابد من مناورة على هذا النحو، تقول بأن فكرة النشاط الحار، المقترنة بالإحساس في الخارج، قد انتقلت إلى الداخل. وهذا الانتقال يوضع أمامنا في الفقرة التالية، التي تبدأ بالزعم الذي أشارت إليه الفقرة منذ قليل، بأن "ظلام الغرفة النضر الغامض .. قد صور لي بوضوح الصورة الكاملة للصيف"، وتستمر مؤكدة أن "النضارة الغامضة":

"كانت تلائم راحتي التي (والفضل للمغامرات المحكية في كتبي، والتي كانت تبعث على الهدوء) أكدت ما في سيل النشاط من صدمة وحيوية، تمامًا كهدوء يد وقفت بلا حراك وسط غدير يجري".

---

(11) Ibid.

إن صورة يد تستشعر البرودة في غدير يجري، في سياق وصف الصيف، هي صورة قائمة على الإغراء. غير أن هذه الصورة تقوم بعملها أيضًا، كما يقول دو مان، بالنسبة للعالم الداخلي البارد، إذ تجسد الامتلاك، الذي هو شيء أساسي إذا كان لمارسيل أن يعيش الصورة الكاملة للصيف، أعني امتلاك الدفء:

لابد للاستناد البارد لليد أن يتوافق مع حرارة الفعل. ويحدث هذا الانتقال – وفي إطار جملة واحدة – حين يقال إن هذا الاستناد يؤكد "سيلاً من النشاط" torrent d'activité. وهذا التعبير بالفرنسية ليس استعارة، وما كان له أن يكون، إنما هو كليشيه، استعارة ميتة أو نائمة فقدت إيحاءاتها الحرفية (وهي في هذه الحالة المعاني التي تستدعيها كلمة "سيل") ولم تحتفظ إلا بمعناها القريب. "سيل من النشاط" تشير بوضوح إلى كثير من النشاط. ومن المحتمل أن تحرك كمية النشاط شخصًا ما على نحو يجعله يشعر بالحرارة. والمعنى المباشر يقترب من الإيحاء الذي تعطيه – على مستوى الدال – كلمة "حار" torride، لدرجة أن بإمكان المرء أن يختار السماع في "السيل". الحرارةُ إذن، موصوفةٌ في النص بأسلوب مخادع، يتسم بالكتمان، وعلى هذا النحو يتم الجمع بين فرعين متناقضين في سلسلة واحدة، وهو ما يسمح بالتبادل بين صفات لا انسجام بينها؛ فإذا كان يمكن للاستناد أن يكون حارًا ونشيطًا، دون أن يفقد ما يتميز به من هدوء؛ فإن بإمكان النشاط "الحقيقي" أن يفقد ما يتسم به من شذرية وتناثر، وأن يصير كلًا دون أن يضطر إلى فقد أي قدر من حقيقيته"(١٢).

ويؤكد دو مان أن هذه الصورة – التي هي صورة أساسية في نجاح القطعة كلها – هي صورة كنائية أكثر مما هي استعارية؛ فهي أولا وقبل كل شيء، صورة تقوم على الارتباط العارض، أو على الصلة بين كلمتي"السيل" و"النشاط" الموجودة في كليشيه أو عبارة شائعة (وهو ارتباط عارض؛ لأن الخصائص الجوهرية والحرفية للـ"السيل"، ليست مهمة بالنسبة للعبارة الشائعة)، وهي ثانيًا صورة تعتمد على كون تجاور كليشيه "سيل من النشاط" مع صورة يد في الماء، يوقظ من جديد،

(12) Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 65–6.

وبتأثير التجاور، ذلك الارتباط بين"السيل" والماء. إن قوة هذا النص وإقناعه، اللذين يحتفيان بالقراءة وعزل العناصر طريقًا للإمساك بالأشياء الجوهرية وراء أسلوب اللغة الاستعارية، يصيران إلى الاعتماد على الآثار الكنائية للتجاور. وكما يستخلص دو مان de Man، فإن:

"هذه البنية هي البنية النمطية في لغة بروست Proust على مدار الرواية؛ ففي قطعة تتخللها الاستعاراتُ الناجحة والمغرية، وتؤكد علاوة على ذلك، فعاليةَ الاستعارة التي تفوق فعالية الكناية، يتحقق الإقناعُ من خلال لعبة تصويرية، تقوم فيها صورٌ متجاورة صدفةً بالتنكر المخادع في صور حتمية. إن قراءة حرفية وموضوعاتية تأخذ في اعتبارها التأكيدات القيمة للنص، سيكون عليها أن تفضل الاستعارة على الكناية وسيلةً لإرضاء رغبة في كل ما هو أكثر إغراء، لأنها رغبة تقوم على المفارقة: الرغبة في قراءة منعزلة ترضي المتطلبات الأخلاقية للفعل، أكثر مما ترضي الأفعال الحقيقية. وقراءةٌ كهذه ستكون محل تساؤل، حين يأخذ المرء في حسباته البنية البلاغية للنص"[١٣].

لا يقول دو مان بأن كل التأثيرات الاستعارية تعتمد على روابط كنائية، غير أن كلامه بالتأكيد يقود المرء إلى النظر من جديد في الحالات التي استشهد بها أولمان وجينيت، حين قيل بأنِ الاستعارة والكناية تدعم كل منهما الأخرى وبطريقة متناغمة، كما تقود المرء إلى أن يسأل عما إذا كانت الاستعارات – المطروحة هنا، والمحتفَى بها باعتبارها نماذج لتجلي ما هو جوهري، وتجلي الحقيقة التصويرية التي يمكن للغة الأدبية أن تنجزها – لا تعتمد على روابط عارضة، تجاورات كنائية تشكك في المزاعم المطروحة هنا حول الصور. وإذا كان ما في الاستعارات القوية من معقولية ومن قدرة على الإقناع – مثل وصف الأبراج بأنها كيزان ذرة – يعتمد على روابط كنائية، فإن صدفة معينة هي التي تلمس "الجوهر" فعلاً، ويتجلى من خلالها.

(13) Ibid., p.67.

إن تقدير الاستعارة أكثر من الكناية وأكثر من الصور الأخرى، هو تأكيد للقيمة المعرفية للغة الأدبية، ولما تتمتع به من احترام؛ فلعبة العلاقات بين الألفاظ والتجاورات العارضة تأخذ وضعية العامل المساعد؛ ومن ثم فإنه يمكن تجاهلها. غير أن تفوق الاستعارة يعتمد على الكناية، إما لأن المرء – كما في حالة أولمان – يستوعب أفضل الكنايات داخل الاستعارة، وهو ما يبرر الإعلاء من قيمتها، أو لأن إقناعية الاستعارات وتميزها (ومن ثم تميز الاستعارة عمومًا) يعتمد على الكنايات. وعلاوة على ذلك، فإننا يمكن أن نرى أن تثمين الاستعارة، ليس مجرد حركة يصنعها النقاد والمنظِّرون، الذين قد يُنتظَر منهم الاحتفاء بالصور المحترمة معرفيًّا. يقول ياكوبسون: حيث إن العلاقة بين اللغة الشارحة عند الناقد، وبين النصوص التي يدرسها، هي علاقة استعارية، فإنه "يمتلك وسائل أكثر تناغمًا في تناول الاستعارة، بينما يسهل للكناية – التي تقوم على مبدأ مختلف – أن تتأبى على التفسير"(١٤). أما الأعمال الأدبية نفسها، التي قد يفترض أنها تمتلك قدرة أوسع على تناول هذا المبدأ المختلف، فتؤكد تفضيلها لآليات الاستعارة على آليات الكناية. تقوم قوى هائلة بعملها لجعل الاستعارة على الضد من الصور المبنية على المصادفة، ولجعلها في الوقت نفسه الممثل الحقيقي للغة التصويرية على العموم، لجعلها صورة الصور.

ومع ذلك، فإن هنا تعقيدًا إضافيًا آخر؛ فأولمان وغيره ممن استخدموا كلمة **الاستعارة** للدلالة على الصورة من كل نوع، يُدخلون الصور الأخرى في الاستعارة على أساس التشابه (فالخاصية التي تشترك فيها الصور جميعًا هي "الأصالة"). أما دو مان – الذي لا يركز على التشابه، بل على التجاور – فعنده أن تفوق الاستعارة أثرٌ من آثار الكناية؛ فالكناياتُ تستوعبها استعاراتٌ ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا. بل إن المرء قد يقول إن استراتيجية دو مان التفكيكية الخاصة، هي أن يقلب التقدير الاستعاري للاستعارة، من خلال استيعاب الاستعارات – وعلى نحو كنائي – داخل

(14) Jakobson, *Fundamentals of Language*, p. 81.

الكناية؛ فبالتركيز على علاقات التجاور والترابط بين الاستعارات والكنايات في النص، يشير دو مان ضمناً، ومن خلال الكناية، إلى أن الاستعارات إنما تنتمي إلى الكناية. وهذا يصير بدوره لوناً من الاستعارة؛ إذ إن الكناية باستغلالها للعلاقات الاعتباطية القائمة على الصدفة، إنما تصير إلى استعارة للغة التصويرية على وجه العموم.

إنّ جعل الكناية *metonymy* – وليس الاستعارة *metaphor* – هي استعارةَ المرء عن التصوير، يعني بالطبع اتخاذ موقف مختلف تمامًا من اللغة التصويرية، ومن اللغة على العموم. غير أن هذا ينطوي أيضًا على منظور تحليلي مختلف. وهذا ما يمكن أن نفهمه من مناقشة قام بها أومبرتو إيكو Umberto Eco، إنها محاولة لتناول "دلاليات الاستعارة" في إطار سيميوطيقي. يعجب إيكو كيف أن الشفرة هي التي تجعل الإبداع ممكناً، ويتخذ من الاستعارة نموذجًا: "إن هدف هذه المناقشة، هو توضيح أن كل استعارة يمكن تتبعها إلى أصولها البعيدة، حيث سلسلة من الترابطات الكنائية، يتألف منها إطار للشفرة، ويقوم عليها تكوُّن أي حقل دلالي، سواء كان حقلاً جزئيًا أو (على مستوى النظرية) شاملاً"(١٥). ورغم أن حجة إيكو ليست بالوضوح الذي يتمناه المرء، فإن مشروعه يبدو وكأنما يقوده إلى التركيز على عملية إنتاج الاستعارات، وليس على الأثر الذي تتركه. والمثال على ذلك: في رواية "يقظة فينيجان" *Finnegans Wake*، يدعى شون Shaun باسم "مانيشيوس ماندريك Minucius Mandrake". ومانيشيوس فيليكس Minucius Felix هو الأب المعتذر في الكنيسة، وماندريك – كما يؤكد إيكو – هو ماندريك الساحر، وهذا التجاور قائم على عبارة ثالثة هي "فيليكس القط":

> **نحن هنا إذن، بإزاء الآلية التي تقع تحت التبديل الاستعاري، فمانيشيوس يشير بالتجاور إلى فيليكس، وفيليكس يشير بالتجاور إلى ماندريك (هما ينتميان إلى عالم الحلقات الكوميدية نفسها)؛ فما إن تسقط**

(15) Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 68.

العبارة الوسيطة بينهما، يظل هناك اقتران لا يسوغه أي تجاور فيما يبدو، فيبدو على هذا النحو وكأنه اقتران استعاري. إن التبديل الممكن دائمًا بين ماتيشيوس وماتدريك، لم يعد بالإمكان نسبته إلى احتمالية العبور من أحدهما إلى الآخر عبر سلسلة من الاختيارات المتلاحقة، وإنما يعود هذا التبديل إلى أنهما يبدوان وكأنهما يملكان سمات "متشابهة"(فهما محتشدان، وبلاغيان.. إلخ) ومن ثم فإنهما "متماثلان"[١٦].

وهذه حجة قد تبدو شبيهة بحجة دو مان؛ غير أن بينهما {دو مان وإيكو} فارقًا مهمًّا، فدو مان يزعم لوهلة أن **ما تتركه** صفحته الاستعارية المقتبسة من إقناع، يعتمد على رابطة كنائية، أما إيكو فيعيد بناء الروابط الكنائية التي يتحاشاها النص. إن ما يقومان به يكمن في عملية إنتاج الاستعارة، وليس في طريقة قيامها بوظيفتها. وعلى أية حال، فإن مشروع إيكو يفصح فقط عما كان ضمنيًّا في مشروع دو مان: نزوع إلى تطابق الكناية مع الشفرة، مع اللغة نفسها، اللغة بصفتها منظومة من العلامات الاعتباطية، تعتمد في تحديد هويتها على علاقة كل علامة منها بالأخريات. وهذا تطور جديد في تحليل الصور.

إن المحورين الاستعاري والكنائي عند ياكوبسون، هما بالتساوي جزء من المنظومة اللغوية؛ فالعلاقات الاستبدالية ضمن العبارات اللغوية (أي علاقات التشابه الصوتي، والدلالي، والنحوي) مرتبطة بالاستعارة، والعلاقات التجاورية (أي إمكانيات ضم العبارات لتشكل متواليات) مرتبطة بالكناية. يمكن القول إن ياكوبسون يربط الاستعارة بالشفرة اللغوية أكثر من أي شيء آخر؛ حيث إن علاقات المشابهة تقع أساسًا في الشفرة أو النظام. فقط في ممارسة الوظيفة الشعرية للغة، تكون علاقات المشابهة مكونات مهمة للمتوالية. ترتبط الاستعارة باللغة بينما ترتبط الكناية بالكلام؛ إذ تتجلى علاقات التجاور في التجميعات الفعلية لمتواليات الكلام[١٧].

---

(16) Ibid., p. 72.

(17) For discussion see David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 73–124.

يقلب إيكو العلاقة الموجودة عند ياكوبسون؛ ذلك أنه فيما يبدو يفكر في الأنظمة والشفرات بصفتها تصورات مكانية. وإذا كان النظام تصورًا مكانيًا، ربما يجري التفكير في العلاقات بين مفردات النظام، وكأنما هي علاقات تجاور، أي علاقات كنائية. إن الشفرات تربط فيليكس القطة بماندريك الساحر، أو تربط فكرة "المرأة الجميلة" بالسمت الفيزيقي "رقبة بيضاء طويلة"، كما أن الشفرات تربط أيضًا "البجعة" بـــ "رقبة بيضاء طويلة"، وهكذا تجعل من الممكن – عبر هاتين العلاقتين القائمتين على التجاور – تبديل المرأة بالبجعة (أو البجعة بالمرأة). ويؤكد إيكو أن :

> **الاستعارة إنما يمكن ابتكارها، لا لشيء إلا لأن اللغة – في عملية السمطقة غير المحدودة – تؤلف شبكة متعددة الأبعاد من الكنايات، كل كناية منها يفسرها تقليدٌ ثقافيٌّ ما، أكثر مما يفسرها تشابهٌ أصليٌّ. ولن يكون الخيالُ قادرًا على ابتكار استعارة ما أو إدراكها، ما لم تمده الثقافة – في صورة بنية محتملة من النظام الدلالي الشامل – بشبكة تحتية مؤلفة من تجاورات اعتباطية منصوص عليها(١٨).**

وافتراض أن العلاقات في إطار الشفرة هي علاقات تجاور، افتراضٌ مشكوك فيه، غير أن الفحوى العامة لهذه المناقشة قابلة للدفاع عنها؛ فرغم أنه يقال عادة بأن الاستعارات تقوم على تصوُّر وجود تشابهات حقيقية، تشابهات جوهرية حتى، فإنها تقوم إلى أبعد حد، على تقاليد ثقافية عارضة (هناك أساس فيزيقي واهن لتشبيه النساء بالبجع)، وهو الأمر الذي يتضح عندما يقرأ المرء استعارات من ثقافة مختلفة تمامًا. وهكذا، تتضمن مناقشة العلاقة بين الاستعارة والكناية، سؤالَ العلاقة بين الفكر واللغة. إن الحفاظ على تفوق الاستعارة يعني أن تتناول اللغة وكأنها أداة للتعبير عن الأفكار، والتصورات، والحقيقة. وافتراض أن الاستعارة تعتمد على الكناية، يعني أن نتناول ما تعبر عنه اللغة، وكأنه نتيجة للعلاقات العارضة والقائمة على التقاليد، ولمنظومة من العمليات الآلية. وعلى هذا

(18) Eco, *The Role of the Reader*, p. 78.

النحو، تصبح الاستعارة والكناية بدورهما، ليس فقط شكلين من أشكال التصوير، وإنما شكلان من اللغة على وجه العموم. إن المنظومة اللغوية في مناقشة إيكو، منظومة كنائية في جوهرها. أما بالنسبة للآخرين، فاللغة استعارية في جوهرها؛ ذلك أنها تسمي الأشياء وفقًا لتشابهات متصوَّرة.

إن تحولات هذه المصطلحات تحولات مزعجة، فضلاً عن كونها مثيرة، وكثيرًا ما يود المرء – عند القراءة أو الكتابة عن الصور الشعرية – أن يضع نهاية للتوسع الهائل في المجازات. أيكون بإمكاننا أن نتجنب كل هذه المشكلات، لو حصرنا الاستعارة والكناية في معناهما الحرفي؟ إن تقشفًا معينًا في استخدامهما قد يؤدي فعلاً إلى تجنب بعض المشكلات، غير أن القضايا التي كانت قد ظهرت مع تأرجحات الاستعارة والكناية وتقلباتهما، كانت لها طريقة غريبة للظهور الجديد هنا وهناك في هذا المجال، خصوصًا حين يشرع المرء في تمييز الحرفي عن المجازي.

يبدو أن هناك نهجين للتفكير في العلاقة بين الحرفي والمجازي، وهما ما يمكن أن نسميه التفكير عبر الفلسفة والتفكير عبر البلاغة. الأول يضع الاستعارة في الفجوة بين المعنى والمرجع، خلال عملية التفكير في شيء أو حدث أو غيره وكأنما هو شيء ما؛ أي التفكير في القلب وكأنه "مضغة كريهة"، و "متجر عظام"، أو التفكير في الثروة وكأنها عدو محمل بالسيوف والسهام، والتفكير في المحبوبة وكأنها بجعة. هذا هو المدخل الذي يسلكه المرء عمومًا، حين يود التركيز على القيمة المعرفية للاستعارة؛ لأن بإمكان المرء أن يؤكد أن المعرفة نفسها هي في جوهرها عملية رؤية شيء وكأنه شيء آخر. وهكذا، تصبح الاستعارة مثالاً على العمليات المعرفية العامة، في أقصى صورها إبداعيّةً وتأمُّلاً.

وعلى أية حال، وحيث إن هذا المدخل يضم الاستعارة إلى العمليات المعرفية العامة، فإنه يجعل من الصعب إقامة أية تفرقة واضحة بين الحرفي والمجازي. وحيث إن كل استخدام للغة يعني أن تتناول شيئًا ما وكأنه عضو في طبقة، أن تراه مثالاً لفصيل من نوع ما، فإن اللغة نفسها تبدو استعارية. وسيكون منطقيًّا أن تتألف اللغة غير الاستعارية من أسماء الأعلام فحسب، ولكن من

الواضح أن أسماء الأعلام شيء لا تملكه اللغات الطبيعية. أن تدعو شيئًا باسم ما في لغة طبيعية يعني أن تنسب له بعض الصفات، أن تضعه تحت مسمى مائع إلى حد ما. يبدو إذن أننا ما إن نتكلم، فإننا ننخرط في الاستعارة.

ولو تتبعنا هذا الخط حتى النهاية، سنصل إلى النتيجة العجيبة التي لخصها روسو مثلاً في "مقالة في أصل اللغات"، أو فيكو في "العلم الجديد" *Scienza Nuova*، ومفادها: أن اللغة تضرب بأصولها في الاستعارة، وأن لغة الصورة تسبق اللغة الحرفية. ورغم أن هذه الحجة قد تقترن بمزاعم حول صيغ التصور البدائية _ أن البشر الأوائل كانوا شعراء- فإن حالتنا هذه لا تحتاج إلى أن تكون كذلك؛ لأن القيام بتجميع حالات محددة تحت عنوان عام على أساس تشابه متصورٍ أو متخيل، وهو الفعل المركزي في أي سرد لأصل اللغة، إنما يتطابق مع التعريف الكلاسيكي للاستعارة: الاستبدال على أساس التشابه(١٩). وإذا كانت اللغة تضرب بأصولها في الصورة، وإذا كانت استعارية في جوهرها، حينئذ لا يكون ما نسميه "معنى حرفي" أو "لغة حرفية" سوى لغة تصويرية، وقد نسيت تصويريتها تلك.

قد تبدو وجاهة هذا الزعم مشكوكًا فيها، حين يركز المرء على ما يعتقد أنه اصطلاحات مألوفة (مثل كرسي، وكتاب، وشجرة، ونوم)، ولكن من السهل أن يفهم المرء، حين يفكر في تسمية من التسميات، أين تظل لدينا فكرة ما عن فعل المعرفة المضمّن فيها. وعلى سبيل المثال، فإن دراسة سلوك النحل، والتطابق في تشابهات معينة بين السلوك الاتصالي للنحل والسلوك البشري، قد أدى ببعض الكتاب إلى توسيع مصطلح "اللغة" ليشمل "لغة النحل". ربما يكون من المستحسن الآن النظر إلى هذا التعبير، وكأنه تعبير حرفي أكثر مما هو تعبير تصويري؛ فهو على كل حال، مثالٌ لتعبير تتألف حرفيته في إطار تآكل ما كان فيه من تصويرية.

والحالة الأشهر لهذه الوضعية موجودة في مقالة نيتشه " Uber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn" حول الحقيقة والكذب في الخطيئة غير الأخلاقية:

(19) See de Man, *Allegories of Reading*, ch. 7.

ما الحقيقة؟ جيشٌ متحرك من الاستعارات والكنايات والتجسيمات. إنها باختصار خلاصةٌ من العلاقات الإنسانية، جرى تصعيدُها ونقلُها شعريًّا وبلاغيًّا، وجرى تجميلُها حتى نظر الناسُ إليها، بعد استخدام طويل ومتكرر، وكأنها شيءٌ صلب، ومقدس، ولا سبيل إلى تجنبه. الحقائقُ أوهامٌ نُسي ما فيها من طابع وهمي، استعاراتٌ جرى استخدامها وفقدت بصمتها، إلى أن صارت الآن تؤدي عملها، مجردَ قطعة معدنية، لا عُمْلة[٢٠].

لقد لاحظت من قبل، أن النهج الذي استخدم الفلسفة، أعطى للاستعارة مكانة معرفية محترمة، ولكن هذه المكانة كما يوضح هذا الاقتباس من نيتشه، قد تحققت على حساب بعض الأشياء؛ فإذا كانت الاستعارة تماثل الحقيقةَ نفسها، وعلى نحو قد يبدو فيه إعلاءٌ من شأن الاستعارة، فإنها من جهة أخرى تدمر الحقيقة. إن خط المناقشة الذي يبدأ بإعطاء الاستعارة مكانة معرفية، ينتهي بتدمير المكانة المعرفية. وعلى العموم، يمكن للمرء أن يلاحظ أن أي محاولة لإرساء المجاز أو الصورة في أرض الحقيقة، ينطوي على احتمالية تقليص الحقيقة إلى مجاز.

وإذا كان النهج الفلسفي يؤدي إلى إضفاء طابع إشكالي على التفرقة بين الحرفي والتصويري، وهي التفرقة التي نشأ هذا النهج ليشرحها، وإذا كان هذا النهج يضعنا بإزاء تأكيد غامض لأسبقية التصويري على الحرفي، فربما يكون من الحكمة أن نحاول في طريق آخر. أما النهج البلاغي، فيضع الاستعارة لا في الفجوة بين المعنى والمرجع، بل في المسافة بين ما يُعنى وما يُقال؛ أي بين الحرفي أو التعبير اللفظي المناسب، وبين بديل يُشار إليه. وهذا النهج – بوضع نفسه هكذا على أرضية اللغة نفسها – يتجنب النظر إلى الجانب المعرفي الذي أدى بالنهج الفلسفي إلى اكتشاف أن اللغة كلها تصويريةٌ في الأساس. والحقيقة أن هذا النهج البلاغي – بافتراضه أن اللغة الاستعارية هي طريقة أخرى لقول شيء، كان بالإمكان من حيث المبدأ أن يقال حرفيًّا – لا يجعل من القيم الممكنة للاستعارة

(20) Friedrich Nietzsche, *Werke*, ed. Karl Schlechta, Munich, Hanser Verlag, 1956, vol. 3, p. 311.

مسألة معرفية وإنما أسلوبية؛ فاستعارةٌ ما ربما تكون أكثر إيجازًا وحيوية، من النسخة الحرفية المساوية لها.

ويعمل هذا المدخل بشكل ممتاز بالنسبة لتعبيرات من قبيل "جون ثعلب"، حيث يمكننا إدراك الثعلب في صورة بديل استعاري لصياغة حرفية مثل "مخادع، ماهر، مخلوق". والحقيقة أن المرء يجب تحت هذا العنوان أن يضع التعريفات التقليدية للاستعارة، باعتبار أنها بديل يقوم على التشابه، سواء حددت هذا التشابة سماتٌ دلالية عامة، أو عضوية في فئة عامة، أو تماثلٌ نسبيٌّ (آرسطو A:B::C:D). وتنشأ المصاعب في المواقف التي نود فيها أن نزعم أن متوالية ما، هي متوالية استعارية، دون أن نكون قادرين على مقارنة الالتفاف التصويري أو البديل، مع التعبير الحرفي الذي حل محلّه. ويميل نقاد الأدب في العادة، إلى تأكيد أن الاستعارات المبدعة الناجحة، تقول شيئًا لا يمكن أن يقال بأي طريقة أخرى، ويجب ألا ينظر إلى هذه الاستعارات وكأنها مجرد بدائل حيوية لتصريح حرفي. ويمكن لهؤلاء أن يؤكدوا أن قيمة صورة "المحل الكريه لروبابيكيا القلوب"، تكمن في أن مغزاها الكامل، لا يمكن استخلاصه من أي شرح للجملة.

قد يميل البلاغي إلى النظر إلى هذا الموقف، وكأنه نوع من الدفاع الغامض، وهو ما لا يجب أن يُسمَح به لأي نظرية معوِّقة، وسيؤكد بعد كل شيء أننا لو زعمنا فهم استعارة من الاستعارات، فإن علينا مبدئيًّا أن نكون قادرين على قول ما فهمناه منها، وهذا بالضبط هو التعارض بين التعبير نفسه وما فهمناه منه، أي الفارق بين الحرفي والاستعاري. قد يكون من الصعب في بعض الحالات إنتاج عبارة حرفية، غير أن هذه الحالات ليست مختلفة مبدئيًّا عن عبارة "جون ثعلب". من المؤكد أن البلاغيَّ يود لو أصرّ على أن وجود حالات صعبة لا يعني عدم القبول بالحالات السهلة، واعتبار أنها المعيار.

غير أن هناك شيئًا مضللا، في بحث عن الاستعارة، يعمل جيدًا على صور من الإحلال لا أهمية لها، وربما حتى تكون مصطنعة، بحث ينهار، أو على الأقل تتضاءل قيمته، في حالة الاستعارات الأدبية المبدعة، الموحية، الاستعارات التي

يُعنَى بها معظمنا. والحقيقة، أن مشكلات هذا النهج، تلخصها على نحو بارع، حالةٌ سماها البلاغيون "التعسف المجازي" *catachresis*. ويقع التعسف المجازي، وفقًا لفرونتيير، حين تكون علامةٌ ما مخصصة لفكرة أولى، ثم تخصص لفكرة جديدة ليس لها ما يعبر عنها؛ أي حين لا يوجد تعبيرٌ حرفيٌّ يحل هذا التعبير المجازي محله(٢١). وأحد الأمثلة على التعسف المجازي نجده في تعبير "رأس الخسّاية"؛ حيث يخصص تعبير "رأس" – الذي هو مخصص سلفًا لفكرة معينة – لفكرة أخرى ليس لها ما يعبر عنها. غير أن مثالا آخر على التعسف المجازي، سيتمثل في استعارة إبداعية حقيقية، تسمي شيئًا لم يكن له اسم قبلها، استعارة تفصح عن شيء ليس لدينا طريقة أخرى لوصفه. في كلتا الحالتين لا يوجد استبدال لتعبير تصويري بآخر حرفي، وهو ما يشكك في الزعم القائل بأن التقابل بين الحرفي والتصويري هو الذي تتألف منه الاستعارات. وليس بإمكاننا أن نتبنى أداة تقوم على استبعاد التعسف المجازي من مجال الاستعارات (على أساس أن ما تسمى بالاستعارات "الميتة" لم تعد استعارات)؛ ذلك أن الاستعارات المبدعة الحقيقية، تفتقر هي الأخرى لهذا التقابل الحاسم بين العبارة الحرفية الشارحة وبين الطريقة التصويرية.

وهكذا يبدو النهج البلاغي أيضًا، وكأنما يقودنا إلى تحديد نقطة، تصبح عندها التفرقة بين الحرفي والاستعاري تفرقة إشكالية. لقد بدأنا باستخدام عاديٍّ جرفيٍّ للغة، يوضع في مواجهته الاستخدام التصويري المنحرف، وقد بُحِثَ عن تعريف للاستخدام الثاني، من خلال مقابلته خصوصًا مع الاستخدام الأول، لكننا وصلنا بعدها إلى حالات لم يكن الاستخدام الأول فيها شيئًا معطى وجاهزًا، بل شيء يجري تصوره بصعوبة في أحسن الأحوال. يثبُت إذن، في كلا المدخلين إلى الاستعارة، صعوبة الحفاظ على أسبقية الحرفي على التصويري، ولكن لأن التصويري يجري تعريفه وكأنه انحراف عن الحرفي، الذي يعتمد عليه كما قيل، فإن قلب الأولويات هذا يخلق مشكلات بالنسبة للتفرقة نفسها. إن التفرقة بين الحرفي والاستعاري في الحالتين كلتيهما أساسيةٌ، برغم كونها إشكالية على الدوام.

(21) Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821), Paris, Flammarion, 1968, pp. 213–14.

مشكلة الاستعارة كما جرت مناقشتها هنا، تنطوي على مشكلتين منفصلتين، شيئين متعارضين وضروريين لأي دراسة للاستعارة، لكنهما يطرحان قلقًا ومفارقة. إن عمليات التفرقة بين الاستعارة والكناية، وبين الحرفي والتصويري، تفضي إلى التصرف – ويا للدهشة – بطرق متشابهة. لدينا في الحالتين كلتيهما تعارضٌ ثنائيٌ لا تساوق فيه؛ فأحد المصطلحين يجري التعامل معه بشكل محترم، باعتبار أنه الأكثر أصولية، وهذا المصطلح المحترم في كلتا الحالتين، منظورًا إليه ببالغ التقدير من الوجهة المعرفية، يوضع في مقابل نزعة بلاغية معينة، في مقابل التقاف لغوي، يقوم في الأساس على التزيين. والكناية إذ توضع في مقابل الاستعارة، والاستعاري حين يوضع في مقابل الحرفي، إنما ينزلان إلى وضعية ثانوية، لأسباب تبدو أصولية بالنسبة لطريقة ثقافتنا في فهم اللغة.

وعلى أية حال، فإن انعدام التساوق يفضي في الحاتين كلتيهما إلى انعدام الاستقرار، وما إن يستمر المرء في شرح الموقف، يكتشف أن المصطلح الذي يعامل بصفته مصطلحًا ثانويًا وفرعيًا، يمكن أن يفهم بصفته مصطلحًا أساسيًا. في حالة الاستعارة والكناية، لا يقتصر الأمر على أن قوة صفحات أو احتفالات استعارية معينة، تعتمد على كنايات، بل يمكننا أن نفهم أن تقدير هذه الفضيلة نفسها، لا يمكن أن يتحقق إلا بضم الكنايات المثيرة إليها. وفي حالة الحرفي مقابل التضويري، من العجيب أن المصطلحات التي يجري بها تعريف التصويري، فيقع تمييزه عن الحرفي، إنما تؤدي إلى إدراك أسبقية التصويري، سواء بمطابقته مع العمليات المعرفية العامة، وفهم الحرفي بصفته صورًا نُسِيَ ما تتسم به من تصويرية، أو بالتركيز على حالات التعسف المجازي، حيث تبدو الصورة وكأنما تعمل من دون مقارنتها بالحرفي.

الأمر المثالي، أن تنتهي مناقشة الاستعارة ومشكلاتها، بتقديم حل ذكي ومقنع، لكن ربما يكون من المستحسن ألا يكون هناك حل، ألا تكون الاستعارة شيئًا يمكن فهمه بوضوح، إذا كان كل ما يمكننا عمله هو حل هذه المشكلات. بل إن مجال الاستعارة ربما يتألف من هذه المشكلات: أي التفرقة غير المستقرة بين الحرفي

والمجازي، والتفرقة الحاسمة – والمراوغة مع ذلك – بين التشابهات الجوهرية والعرضية، والتوتر – في إطار المنظومة اللغوية واستخدام اللغة – بين الفكر والعمليات اللغوية. إن ضغط هذه المفاهيم والقوى المتعددة، يخلق فضاء تعبر عنه عمليات التفرقة المراوغة، ونسميه الاستعارة *metaphor*. ولكن ما يمكن أن يقوم به المرء في نوع من الخلاصة، أن يحاول فهم مشكلة الاستعارة من منظور مختلف.

يزعم الفيلسوف دونالد ديفيدسون Donald Davidson، في مناقشة لها جاذبيتها الخاصة، أن دراسة المعنى في التعبيرات الاستعارية هي دراسة خاطئة في الأساس. ودليله على ذلك يمكن صياغته بوضوح. لننظر إلى التشبيه التالي: "البرهان الهندسي مثل مصيدة الفران". هذه الجملة تؤكد أن هناك تشابهًا أو تشابهات، بين البرهان الهندسي ومصيدة الفئران، وتلزمنا بالتفكير في التشابهات المحتملة، غير أنها لا تخبرنا أي خصائص للأشياء يجب أن نفكر فيها. ليس هناك ما يبرر الزعم بأن أي تشابهات محددة هي جزء من معنى الجملة؛ فكل ما في الأمر أن الجملة تقول إن هناك تشابهًا. غير أن المنظِّرين على أي حال، وحين تكون هذه الجملة استعارة:" البرهان الهندسي مصيدة فئران"، يؤكدون عادة أن إعطاء معنى الاستعارة، يعني إدراك التشابهات المقصودة، من أجل تحديد ما يجري الاستناد إليه في حالة البراهين الهندسية. ويتساءل ديفيدسون: ألن يكون من الأفضل الزعم بأن الاستعارة بتأكيدها لتطابق ما، إنما تقودنا إلى التفكير حول التشابهات المحتملة، لكنها هي نفسها لا تقوم بتحديد هذه التشابهات، وألّا تشابهات محددة تمثل جزءًا من معنى الاستعارة، أكثر بحال مما كانت تمثل جزءًا من معنى التشبيه؟[٢٢]. وبعد هذا كله، لو قلت إن: "البراهين الهندسية فظيعة"، فإن هذا التأكيد سيؤدي بالناس إلى التفكير في خصائص قد تستدعي أشياء منفرة، ولكن لكي يعطي المرء معنى لهذه الجملة، فإنه لا يحتاج إلى إنتاج قائمة من الخصائص تستدعي النفور.

نظرية ديفيدسون جذابة نظرًا لبساطتها، غير أن البساطة عادة ما يروج لها على حساب التعقيد في مكان آخر، وتلك بالضبط هي الحالة هنا. إن ديفيدسون –

(22) Donald Davidson, 'What Metaphors Mean,' *Critical Inquiry*, 5:1 (Autumn 1978) p. 39.

بنفيه أن يكون للاستعارات أي معنى خاص (فهي تؤكد مقابلاتها الحرفية، التي هي مقابلات زائفة)- يؤكد ضرورة وجود شرح تفصيلي لـ"أثر" التأكيدات الاستعارية، ضرورة وجود تحليل مركب للطريقة التي يستجيب بها القراء والمستمعون، لتأكيدات التماثل الزائفة تلك.

افترض محللو الاستعارة على العموم، أن الاستعارات إنما تقوم بنقل المعنى لأن لها بنية مركبة يجب وصفها. لقد تناولوا الاستعارات بصفتها مجازات أو أدوات، عناصر في نظام، أبنية "لغة" *la langue* بالمعنى الأعم، وحدات سيميوطيقية لها تأثيراتها النابعة من خصائصها البنائية المحددة. وتزعم نظرية ديفيدسون أن ما نسميه "استعارة" هو من وجهة نظر "اللغة"*la langue*، ليس سوى تأكيد زائف للتطابق، أما السؤال حول ما تنقله الاستعارة فهو سؤال حول "الكلام"*parole*. أي حول استخدام اللغة، حول الإقناع. هذه ليست مسألة بناء بل مسألة أثر، ودراسة الاستعارة يجب أن تكون دراسة للاستجابة.

قد يكون هذا خطًا من خطوط البحث المثمرة. وسيتضمن هذا الخط تناول فكرة الاستعارة، وكأنها وصف لعمليات تفسيرية معينة، يؤديها القراء حين يصادفون تنافرًا نصيًّا ما، تنافرًا من قبيل تأكيد التطابق الزائف. حين يقول الراوي في قصيدة بودلير "سأم": "أنا مقبرةٌ يمقتها القمر"، يواجه القارئ هذا الغموضَ بمجموعة من المقولات البلاغية، وهي – كما أكد ميشيل شارلز – "منظومة من الأسئلة المحتملة"، مجموعة من العلاقات المحتملة ربما نشأت بين "الأنا" و "المقبرة التي يمقتها القمر"(٢٣). يمكننا أن نتساءل حول التشابهات، وبعضها لخصته السطور اللاحقة من القصيدة، أي حول علاقات التجاور، أو من يقوم بالاحتواء ومن يقع عليه الاحتواء. وفي هذه الحالة، من المحتمل أن تستدعي التفسيرات صيغًا للعلاقة متعددة، فالمقبرة تحتوي، من خلال تقاليد الحداد، على "الديدان الطويلة" 'de longs vers'، ويمكن لعلاقة التجاور هذه أن تؤسس لعلاقة تشابه مع شاعر، أشعاره "تتكبّ دائمًا على أعزّ موتاي". وبطبيعة الحال، فإن علاقات محتملة أخرى يمكن إدراكها.

(23) Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 118.

الاستعارة من منظور القراءة، هي اسمٌ لنوع واحد من الحركة، داخل عملية تفسير مستمرة، غير أنه سيكون من الخطأ افتراض أننا لو تبنينا هذا المنظور، سنتجنب المشكلات التي تنشأ حين نتناول الاستعارة وكأنها أداة أو بنية. وحيث إننا لا نؤمن بأن عمليات الاستجابة للاستعارات هي ظواهر عشوائية أو مزاجية خالصة، فإننا سنحاول تفسير الاستجابات بافتراض معايير، وتقاليد، وشفرات، وأبنية. وقد ينصب تركيز مناسب على الشفرات والكليشيهات الثقافية (ما الذي يرتبط عادة بالمقابر، ويمكن أن يجري استخدامه في التفسير الاستعاري؟)، وسنكرر ولكن على مستوى مختلف نسبيًّا، حركة إيكو في افتراض وجود شبكة من الارتباطات بالتقاليد، حتى نفسر إنتاج استعارة ما. وعلى أية حال، فإننا بدلاً من الإنتاج الأصلي للاستعارة الذي يقوم به المؤلف، سنصف إنتاج قراءة استعارية يقوم به القارئ. لكن ستظل هناك مشكلة تمييز حركة من الحركات الاستعارية عن أخرى من الحركات الكنائية، تمييز العلاقات الجوهرية عن العلاقات العارضة، تمييز الفكر والاستيعاب عن التشغيل الآلي للعمليات النحوية والصوتية. بهذا الفارق ربما، أي بأن تتركز البلاغة على الإقناع أكثر من المجازات، سنرتبط من البداية بحسابات غير مؤكدة، في محاولة لتفسير تأثيرات القوة، وهو الأمر الذي لم يكن بكامله على الإطلاق محل تنبؤ؛ ذلك أن المرء جزئيًّا، لا يمكنه أبدًا أن يتصور موقعًا خارج علم المجاز ينظر منه إلى ذلك العلم. إن مصطلحات المرء الخاصة متورطة على الدوام في العمليات التي تحاول هذه المصطلحات وصفها. غير أن ذلك كذلك جزئيًّا أيضًا، بسبب أن التصويري هو الاسم الذي نعطيه لتأثيرات اللغة التي تتجاوز الشفرة، وتشوهها، وتنحرف عنها. إن تشفير التجاوزات والتشويهات والانحرافات السابقة، لا يخلق إلا فرصًا لتحولات جديدة.

الفصل الحادي عشر
النظرية الأدبية في برامج الدراسة الجامعية

مع تراجع سوق العمل الذي يجعل الخريج الدارس للغة الإنجليزية أقل إغراء، ومع الخصومات الفعلية والمتوقعة التي تجبر الأقسام على النظر بعناية في عدد الدارسين في الفصول المختلفة، نشأت خلافات كبيرة حول ما يجب عمله بالنسبة لبرامج الخريجين الدارسين للغة الإنجليزية. ويتفق الجميع أن على الجامعات الأخرى أن تخفض من استيعاب الطلاب، أو تلغي البرامج التي يدرسونها كليًّا، غير أن هناك قليلا من الإجماع حول ما يجب عمله بالنسبة للبرامج التي ستبقى. وفي حديثه إلى اجتماع رابطة أقسام اللغات الإنجليزية عام ١٩٧٧، حثّ وليم شافير William Schaefer على توسيع برامج الدكتوراه وجعلها أكثر ليبرالية. فإذا كنا نحن مدرسي الإنجليزية، نؤمن بأن دراسة الأدب تجربة محورية ولها قيمتها، فإننا نسيء إلى أنفسنا وإلى الآخرين، من خلال الفصل بين دراسات الليسانس والدراسات العليا، مفترضين أن التعليم الليبرالي هو الأنسب في الحالة الأولى، ونقدم الحالة الثانية وكأنها نشاط تخصصي لا يناسب إلا مدرسي الإنجليزية المستقلين. وإذا كان لدينا أي شيء يستحق التدريس، فيجب أن يُقدَّم لأولئك الذين درسوا الليسانس بالفعل، ثم أولئك الذين لم يدرسوه. وقد أكد شافير أننا بتكريس البرامج الجامعية حصريًّا للتدريب الاحترافي، دمرنا برامج الماجستير في معظم العلوم الإنسانية، وأقصينا التعلُّم الذي كان علينا أن نشجعه. "لقد جعلنا برامج الليسانس - بالإضافة إلى برامج الدراسات العليا - ليبرالية، وأقنعنا أنفسنا والآخرين بأنه لا توجد إجابة على السؤال "كيف يكون التعليم العالي تعليمًا أعلى؟"، وأتحنا للطلاب أن يذهبوا إلى أعلى ما يستطيعون[1].

(1) William Schaefer, 'Still Crazy After All These Years,' *Profession 78*, New York, MLA, 1978, p. 6.

غير أن آخرين زعموا في الوقت نفسه أن برامج الدراسات العليا لابد أن تكون مهنية أكثر، لابد أن تكون مجهزة بحيث تقدم استعدادًا كاملاً لتدريس المهنة. وقد كتب جون سي جيربر .Gerber John C، في لمحة استكشافية للإنجليزية كمهنة، قائلاً إن أقسام اللغة الإنجليزية المزدهرة في القرن الحادي والعشرين ("أساتذة الإنجليزية يرتبطون الآن في العقلية العامة بالمحامين والفيزيائيين"، هذا ما قاله واحد من المشاركين في ندوة ADE التي ضمت ٢٠٢٦ صحفيًا(٢)) تدين بتفوقها لما تتسم به من مهنية جديدة، وجزء من هذا التفوق راجع إلى برنامج طويل وقوي للدراسات العليا، مُصممٌ بحيث يجهز الدارس لممارسة المهنة". وهذا رينهارد كون Reinhard Kuhn في حديث لمجلة MLA عنوانه "عودة الأسس في الدراسات العليا"، نادى بتقديم تلك المتطلبات المهنية من جديد (تغطية منتظمة للأدب الوطني، واللغة اللاتينية، والتدريب الفيلولوجي)، وهي المتطلبات التي كان قد سُمح لها بأن تختفي.

وهو يؤكد أن السوق ذا التنافسية العالية، "يقدم فرصة مثالية لفرض المستويات الأعلى من الإنجاز، وإعادة فرضها"(٣). وهذا ما يؤكده مرة ثانية جون ألجيو Algeo John في مقالة عنوانها "بعد السقوط: بعض الملاحظات على مقررات الدراسات العليا". إن الفردوس الذي فقدناه يتحول إلى الستينيات، حين كانت تتوفر المنح، والطلاب الخريجون، والوظائف. وليس في إمكاننا استعادة هذه الحالة السعيدة، إن علينا أن نندفع إلى الأمام بخطوات مذهلة وبطيئة". غير أن أليجو ينصحنا فيقول:"يمكننا أن نزيد من متطلبات المقرر، بحيث تشملُ اللغةَ والأدبَ الإنجليزيين جميعًا." ويَخلُص إلى "أن حاملي شهادات الدكتوراه لابد أن يكونوا مُجهَّزين لتدريس أي مقرر في برامج الليسانس"(٤).

(2) John C. Gerber, 'A Glimpse of English as a Profession,' *Profession 77*, New York, MLA, 1977, p. 27.
(3) Reinhard Kuhn, 'The Return to Basics in Graduate Studies,' *Modern Language Studies*, 9:1 (Winter 1978–9) p. 9.
(4) John Algeo, 'After the Fall: Some Observations on Graduate Curricula,' *Profession 78*, New York, MLA, 1978, p. 20.

من المؤكد أن هذين الخطين في التفكير ليسا متناغمين، في روحهما وفي طروحهما الأساسية على السواء: إنها الليبرالية في مقابل المهنية الخشنة. ولكن يبدو لي أن كلا منهما له ما يشغله، وهو الأمر الذي قد يأمل المرء أن يتعامل معه بالعدل. وليس من المحتمل أن يَرضى أحدُ طرفي هذا الجدال بحلٍّ توفيقي، وليس بوسع أحد أن يتخيل مقررات للقراءة والدراسة، يحظى فيها النشاطان بالقدر نفسه من الاهتمام. حيث بدأ توسع التعليم الليبرالي في المقررات الدراسية الجامعية، وبرامج إعداد الطلاب للتدريس في الجامعات. إن نوعية العمل الذي سيجعل الدراسة العليا توسُّعًا في التعليم قبل العالي، ليست بالضرورة غير متوافقة مع النوعية التي يجري فيها إعداد الخريجين الذين نحتاج إليهم اليوم.

ويبدو لي في الحقيقة أن دعاة العودة إلى الأسس في الدراسات العليا، لم يقدموا أفكارًا كافية للمواقف التي سيصادفها الطلاب عندما يبدأون في التدريس أو يشرعون فيه؛ فهم لا يناقشون ما إذا كانت المواقف التي سيواجهها طلابهم هي نفسها المواقف التي أعدَّهم لمواجهتها برنامجُ الدكتوراه التقليدي الذي درسوه.. ولو سأل المرء أيَّ نوع من القدرات كانت تحتاجه الأقسام التي عَيَّنتْ حاملي الدكتوراه حديثًا، ستكون الإجابة الشائعة من غير شك، أنهم يحتاجون لناس قادرين على تدريس القراءة والكتابة، وقادرين على جذب انتباه الطلاب الجامعيين للقراءة والكتابة. ومن المفهوم تمامًا أن الأساتذة الذين تضمن تدريبُهم العالي عملاً كبيرًا في الإنجليزية الأنجلو ساكسونية والإنجليزية الوسطى، والذين نجحوا في امتحانات تغطي الأدبَ الإنجليزيَّ كلَّه، لابد أن يشعروا أن هذا هو التدريب المثالي للمدرس الجامعي، غير أن معظم الأقسام مكتظة بالفعل بناس حاصلين على مثل هذا التدريب، وحين يكون هناك تدريس يحتاج بالفعل إلى هذا النوع من التدريب – تدريس في فقه اللغة مثلاً، أو في التاريخ الأدبي – لن يكون مؤهلا لذلك سوى الأساتذة الدائمين. إن غالبية الأقسام ليس لديها عجزٌ في المدرسين المدربين على "الأساسيات" التي يريد لنا دعاة المهنية أن نعود إليها، وليس من الواضح أن لديهم حاجة ملحة لمزيد من الناس الذين أُعِدوا على هذا النحو.

كما أنه ليس من البديهي أيضًا أن يكون الحاصلون على الدكتوراه حديثًا لهم المكانة نفسها، إذا كان تعليمهم يجعلهم مناسبين تمامًا لتدريس تلك المقررات التي يريد زملاؤهم الأقدم تدريسها. وعلى العكس من ذلك، فإن المقررات التقليدية للغة الإنجليزية في معظم الجامعات، يجري تنظيمها وفقًا لفترات تعاني نقصًا في التعيينات. إن العمداء، والطلاب، ورؤساء الأقسام يهتمون غالبًا بالمقررات التي يجري تنظيمها وفقًا لمبادئ أخرى، وقد يكون الأستاذ المساعد أفضل بالنسبة للقسم، حيث يمكنه تطوير مقررات جديدة أكثر جذبًا للطلاب من ذلك الأستاذ الذي يمكنه أن يضطلع بمقرر الأدب الإليزابيثي Elizabethan literature، وأن يقدم ندوة عن سبنسر Spenser لأي فصل متقدم له شغف بالموضوع. ولكن أيًا ما تكون السياسة التي تحكم موقفًا معينًا، ومهما يكن رئيس القسم، فإن العمداء ولجان المقررات التي تريد – أو تظن أنها تريد – مدرسين شبابًا، سيجدون أنفسهم في مؤسسات لا يمكن التسليم فيها بأن أي متعلم سيدرس الأعمال الكبرى في الأدب الإنجليزي. لا يمكن لأقسام اللغة الإنجليزية أن تسلم بالتعيينات الواسعة في المقررات التقليدية.

وهناك استجابات متعددة محتملة إزاء هذا الموقف، غير أن غالبية هذه الاستجابات ليست مجرد حنين ينطوي على محاولات للتفكير بجدية وبإبداع في الأدب وعلاقته بأنواع أخرى من الكتابة والاتصال. فالمدرسون – إذ يواجهون طلابًا، يكون الأدب بالنسبة لهم مجرد جانب من ثقافتهم، جانب ليست لهم علاقة به إلا نسبيًا– يحتاجون إلى القدرة على دراسة الأدب في علاقته بالمنتجات الثقافية الأكثر شيوعًا، وفي علاقته بطرق الكتابة الأخرى حول التجربة الإنسانية، طرق من قبيل الفلسفة وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثربولوجيا، والتاريخ. وحيث إن الطلاب لا يسلمون بأن الأدب شيء عليهم أن يدرسوه، فإن على المدرسين أن يكونوا قادرين على ربط الأدب بما يسلم الطلاب بأهمية دراسته، أو ربطه ببحوث بديلة للتجربة الإنسانية، وذلك حتى يشرحوا قيم الأدب وكأن موضوع الدراسة مصدر للمتعة.

لا أقول إن على أقسام اللغة الإنجليزية أن تقدم مقررات حول الإبداعات الثقافية الأخرى، أي الفيلم، والكتب الساخرة، والأوبرا الخفيفة، وقصص الخيال العلمي؛ فمقررات كهذه قد تكون ناجحة ومقبولة فكريًّا، وقد لا تكون. كل قسم عليه أن يتخذ قراراته في مثل هذه المسائل. ولا أحبِّذ إضافة المقررات غير الأدبية لبرنامج الأدب، بل أطرح شيئًا أكثر جذرية وأكثر وضوحًا مع ذلك، وهو أن يفكر المدرسون وهم يخططون لمقررات الأدب، في أن الأدب ليس متوالية مقدسة من الأعمال يحددها التاريخ الأدبي، وإنما الأدب أنواعٌ من الكتابة، صيغةٌ من صيغ التمثيل، تلعب دورًا بالغ الإشكالية في الثقافات التي يعيش فيها طلابُنا. إننا نشكو غالبًا من أن الطلاب لايقرأون ما فيه الكفاية حين يأتون إلى الكلية، ولكن المشكلة ليست مشكلة كمية يحلها تكليفهم بمزيد من القراءات. المشكلة مشكلة بنائية، تنطوي على موقف خيالي للأدب داخل ثقافة الطلاب. ففي التعامل مع التشكيل الثقافي لطلاب اليوم، ربما لا يكون حاملو الدكتوراه الذين تكوَّن تدريبُهم من أرضية صلبة في فقه اللغة، ومسح تاريخي شامل للأدب الإنجليزي، مؤهلين للمهام التي يواجهونها. إن الإعداد المهني المناسب لابد أن يتضمن شيئًا أكثر من مجرد إعادة فرض متطلبات أقسى في كل عام، ومعايير أعلى من العام السابق.

والحقيقة أنني كنت قد اقترحت شيئًا واحدًا ربما يساعد في إعداد المدرسين، بحيث يجدون حلولاً تخيلية للمشكلات التي ستواجههم في الفصول، وهذا الشيء هو العمل الواسع على العلاقة بين الأدب وأشكال الكتابة وصيغ التمثيل الأخرى. والمهم هنا أن متطلبات التدريب المهني قد تتماشى مع استمرارية التعليم العام التي أراد ويليم شافير أن يراها في برامج الدراسات العليا؛ فالتعليم الليبرالي يُفترَض أن يتضمن لا مجرد معرفة بالأعمال الأدبية الكبرى، رغم أنه يجب أن يتضمن ذلك، بل يتضمن أيضًا مقدرة على فهم الأدب في علاقته بالمشاغل الأخلاقية والاجتماعية والسيكولوجية، مقدرة على فهم الأدب في علاقته بأشكال وقوى أخرى في ثقافة الشخص. وقد لاحظ ليونيل تريلينج Lionel Trilling في كتابه "الخيال الليبرالي" *The Liberal Imagination*، "أن هناك باختصار – في موقفنا الثقافي– مسافةً كبيرة بين

طبقتنا المتعلمة، وبين ما هو أجوَد في أدبنا"(٥). وعبور هذه المسافة يجب أن يكون هدفًا للتعليم الأدبي العام كما يجري في مستويات التعليم الجامعي وبعد الجامعي، وهدفًا في الوقت نفسه للتدريب المهني لمدرسي المستقبل. وهذه المسافة تضاعفت واتسعت وتعمقت منذ الزمن الذي كتب فيه تريلينج هذا الكلام، بسبب اتجاه نقاد الأدب للتعامل مع الأدب وكأنه شيء قائم بذاته، شيء يجب أن يُدرس لذاته وفي ذاته.

لا أريد أن أقول بأن لا شَيَء محدد بخصوص الأدب، فقط أريد أن أقول إن تحدده وطابعه المحترم، لا يمكن التسليم به وكأنه نوع من القيمة البديهية أو القارة فيه. فإذا كان المرء مهتمًا بطبيعة الأدب، وإذا كان اهتمامٌ كهذا يبدو محوريًّا بالنسبة للتعليم الليبرالي والتدريب المهني على السواء، فحينئذ قد تكون أكثر المقاربات استراتيجية في المقررات بعد الجامعية، هي المقاربة التي لا تركز على الأعمال الأدبية، وتستبعد كل المقررات الأخرى، بل التي تتبنى منظورًا مقارنًا، فتقارن الأدب بأشكال الخطاب وصيغ التمثيل الأخرى .

السرد مثلاً هو أحد الموضوعات التي تمكّننا من التركيز على قيم الأدب، من خلال مقارنته بالمنتجات الثقافية الأخرى. وقد جرى عملٌ كبير في السنوات الأخيرة على السرد باعتبار أنه صيغة أساسية من صيغ الشرح؛ فأكّد و. ب. جاليي W. B. Gallie في كتابه "الفلسفة والفهم التاريخي" *Philosophy and Historical Understanding*، أن نوعية الفهم التي توفرها كتابةُ التاريخ، لا تتضمن الوصول إلى القوانين السببية فحسب، بل أيضًا كيف يقود شيءٌ إلى شيء آخر، تمامًا كما في القصة(٦). ويمكن أن يتضح أيضًا في مناطق بحثية أخرى، أن فكرة الفهم يمكن شرحها من خلال متابعة قصة ما، وتمييز نموذج سردي ما.

وهكذا، يصبح سؤالُ ما القصة، أو ما النماذج الأساسية للسرد، موضعَ بحث مهم وجديد، يمكن لنقاد الأدب المهتمين بالحبكة أن يقدموا فيه إسهامات مهمة. والحقيقة أن الأدب – بصفته المجال الذي يجري فيه إدراك الحبكات وكأنها أبنية

(5) Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1953, p. 97.
(6) W. B. Gallie, *Philosophy and Historical Understanding*, London, Chatto & Windus, 1964, pp. 22–50.

خيالية، والمجال الذي كثيرا ما لفت المؤلفون الانتباه إلى قيمه وتأثيراته في حبكاتهم – هو المجال الذي يَسهُل فيه دراسة بنية الحبكة على نحو مُنتِج. إن بحث نورثروب فراي Northrop Frye لأبنية الحبكة في صيغها الأساسية، وتوصيف تزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan للتحولات السردية الأساسية، وتشخيص كلود بريمون Claude Bremond للحبكات من خلال "مواقف الحياة" الأساسية، كل هذه الدراسات يمكن أن تأخذ مكانها مع عمل كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss وهايدن وايت Hayden White، على اعتبار أنها محاولات لتوصيف الأبنية الأساسية للتجربة، أي المقولات التي يمكن من خلالها الوصول إلى معنى الأحداث(٧).

ودراسة الأبنية السردية الأساسية مثال واحد على الطريقة اتسعت بها مضامينُ النماذج والمقولات – التي كانت قد انسحبت من دراسة الأعمال الأدبية – وأتاح إمكانية لبحوث منتجة حول العلاقة بين الأدب وأشكال أخرى من تنظيم التجربة وتمثيلها. إن مقرر السرد الذي يجب أن يتضمن قصصًا مختلفة من مجالات متنوعة، سيقود من غير شك إلى اكتشاف نماذج التشابه والاختلاف المركبة؛ ذلك أن بعضَ "القصص الأدبية" تشبه تمامًا القصص التاريخية، وبعضَها الآخر يشبه الأساطير، ولا يزال هناك قصصٌ أخرى تشبه القصص الأوتوبيجرافية. ومهما يكن من أمر، فإنه في سياق كهذا، يمكن للمرء أن يطرح السؤال عن تمايز الأدب، وهو يكشف أيضًا عن محورية الأبنية الأدبية بالنسبة لتنظيم التجربة.

الموضوع الثاني الذي قد يستخدم كأساس لمقرر في مستوى الدراسات العليا، هو إحياء البلاغة والمقولات البلاغية لتوصيف إنتاج المعنى داخل الخطاب. لقد كان التفكير في الأدب يجري غالبًا، وكأنه المثال الرئيسي على اللغة

(7) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966, pp. 158–239; Tzvetan Todorov, 'Narrative Transformations,' in *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977; Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; Claude Lévi-Strauss, 'L'analyse morphologique de contes russes,' *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 3 (1960) pp. 122–49; Hayden White, *Metahistory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, and *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

التصويرية، أي وكأنه الموضوع المحترم للتحليل البلاغي، غير أنه أصبح واضحًا في السنوات الأخيرة، أنه لا توجد فقط أنماطٌ أخرى من الخطاب متداخلة جدا مع اللغة التصويرية، بل توجد أيضا صورٌ بلاغية تقدم نماذجَ قابلة للتطبيق على تكوينات خطابية من كل نوع. وهذا يعني أن الصور البلاغية يمكن استخدامُها، لا في وصف انحرافات معينة عن المعنى الحرفي فحسب، بل أيضًا في وصف استراتيجيات أساسية لإنتاج المعنى من خلال إقامة علاقات وروابط.

إن ربط رومان ياكوبسون Roman Jakobson للاستعارة والكناية بنمطين من الحُبسة (وهما تشوُّهٌ ناتج عن التجاور، وآخر ناتج عن التشابه) وزعمَه بأن تطور الخطاب قد يحدث في الأساس عبر التجاور أو عبر التشابه، هو أفضل الاستخدامات الكثيرة المعروفة للأبنية التصويرية التي تصف تنظيم الخطاب(٨). وقد كشف ديفيد لودج David Lodge بوضوح، عن تفرقة بين صيغتي الكتابة: الاستعارية والكنائية، في علاقتهما مع الرواية الإنجليزية في القرن العشرين(٩). وفضَّلَ آخرون – مثل هايدن وايت Hayden White في تحليله للخطوات المجازية التي يبني بها المؤرخون موضوعات دراستهم – منظومةً توضيحية من المقولات، مثل منظومة كينيث بيرك Kenneth Burke عن "الصور الأساسية الأربعة": الاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والمفارقة(١٠). كل صورة من هذه الصور تصف عملية يمكن أن تحدث في مستويات مختلفة من التنظيم داخل النص؛ فالاستعارة وهي مقارنةٌ أو استبدال قائم على المشابهة، يمكن التفكير فيها كما يقول بيرك، وكأنها استخدام لـــ X بصفتها نظرة إلى Y. والكناية تتحرك من شيء إلى شيء على أساس التجاور، ولهذا ينتج المعنى والنظام من خلال افتراض تسلسل زماني أو مكاني. والمجاز المرسل على العكس من ذلك، صورةٌ شمولية، العملية الشائعة التي يستدل بها على قيم الكل، من خلال قيم جزء من الأجزاء، أو نستخرجُ بها جوهر الشيء من مثال واحد عليه. وأخيرًا، فإن المفارقة تنتج المعنى من خلال التجاور الجدلي للأضداد.

(8) Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances,' in *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956.

(9) David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

(10) Kenneth Burke, 'Four Master Tropes,' in *A Grammar of Motives*, Berkeley, University of California Press, 1969, pp. 503 17.

هذه الأدوات والصيغ الأساسية في الاستدلال والتفسير، تحتل المقدمة غالبًا في الأدب؛ فقد تعودنا على البحث عنها لأننا نفكر في الأعمال الأدبية بصفتها أبنية خيالية، ولكننا نحصل على إحساس غامر بقوتها وأهميتها، حين ندركها – وقد تعلمنا أن نكتشفها في الأعمال الأدبية – وكأنها أبنية تكوينية لخطابات أخرى أيضًا. إن نجاح بيرك في تحليل البنية البلاغية لتنويعة كبيرة من الكتابات، مؤشرٌ على الخصوبة في عملية تطوير النماذج المجازية التي تصف أبنية الخطاب الأساسية. وأحد أكثر المجالات فعالية في البحث الحديث، والتي ستدعم مقرر الدراسات العليا عن الأبنية المجازية، هو البحث في كتابات فرويد بصفتها تحليلاً للصور وفي الوقت نفسه بصفتها تصورًا مجازيا(١١). ونظرية فرويد الخاصة هي بطبيعة الحال بحثٌ في الميكانيزمات المجازية للنفس، الطرق التي تربطُ بها الأشياءَ، وتستبدِلُها، وتقمعُها. إن كتاباته على كل حال، هي نفسها عملية ربط واستبدال وقمع لابد من وصفها؛ فحتى المفاهيم الحاسمة في التحليل النفسي يمكن تحليلُها وكأنها منتجاتٌ مجازية. وقد أكد جان لابلانشيه Jean Laplanche مثلاً أن غموض مفهوم الذات *ego* عند فرويد يمكن توضيحه بطريقين مختلفتين، هما اشتقاق المفهوم أو إنتاجه. إحدى الطريقتين استعارية، والأخرى كنائية(١٢).

وغرضي من الاستشهاد بهذه الحالات غرضٌ بسيط، وهو أن أوحي أن بإمكاننا أن نفكر في الأدب من حيث علاقته بأنماط أخرى من الخطاب، وذلك بالتركيز على موضوع نظري، موضوع من قبيل السرد، أو نظرية الصور المجازية. وهذا يمكّننا من فعل شيئين: أولاً: أن ندرك أهمية وانتشار الأبنية التي نعدها "أدبية" في العادة، وأن نُبررَ من ثم الأهميةَ التي نعتقد أن الدراسة الأدبية تحظى بها، ثانيًا: ألا نجعل من تمايز الأعمال الأدبية قيمة مسلمًا بها من البداية، بل نجعلها تنويعة من القيم التي تتبدى ونحن ننظر في الطرق الأساسية لتنظيم التجربة. وبعبارة أخرى، فإن الأعمال الأدبية ستبدو لا كأنها أثرٌ من آثار الثقافة

---

(11) See the special issue of *Diacritics* entitled 'Freud's Tropology,' 9:1 (Spring 1979).

(12) Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 127–39.

العالية المتخصصة، بل كأنها تجليات أو نماذج عامة لصناعة المعنى، وهي تجليات ونماذج قوية، أو ذكية، أو واثقة في نفسها، أو ربما مستمتعة بنفسها.

والتركيز على موضوعات تضم أشكالاً أخرى من الخطاب، فضلاً عن الأدب، سيمكّننا أيضًا أن نترسّم بعضًا من أكثر أعمال النقد الأدبي تشويقًا وقوة، وهي الأعمال التي اهتمت على وجه الخصوص بشرح العلاقة بين الأدبي وغير الأدبي. وسواء فكر المرء في الدراسة الموجهة لغويًّا لأنظمة العلامات، أو في القراءات النقدية الحديثة لفرويد باعتباره نصًّا أدبيًّا، أو لدراسات بول دو مان Paul de Man عن كتابات روسو ونيتشه بصفتها أمثولات للقراءة، أو لقراءات جاك ديريدا Jacques Derrida التفكيكية لعدد كبير من النصوص الأدبية والفلسفية، أو حتى فكر في المشاريع النقدية والتاريخية كمشروع إدوارد سعيد Edward Said في الاستشراق، فإن العمل المعاصر في النقد الأدبي يبدو كأنما يصل إلى أقصى كثافته حين يتعامل مع مشكلة محددة نظريًّا، تشرح العلاقة بين الأدبي وغير الأدبي. والحقيقة أنه من المهم، بالنسبة لأولئك الذين يميلون إلى التفكير في النقد المعاصر وكأنه ميدان لمعركة يحاول عليه دعاة المقاربات المختلفة أن يدمر أحدهم الآخر، أن نشير إلى أن معظم هذه المشاريع النقدية تشترك في هذا الاهتمام بالعلاقة بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي. إن بإمكان المرء أن يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن فهمنا النظرية النقدية المعاصرة على اعتبار أنها في جوهرها مجموعة من مقاربات أو مناهج التفسير، يعني أن نفقد التشويق والقوة الموجودين في هذه الكتابات. وكما قال إرفين إيرينبريس Irvin Ehrenpreis في دراسة كئيبة للنظرية الأدبية، فإن "المرء عندما يحاول أن يقرر ما إذا كان كتاب الغصن الذهبي يدين شارلوتي أم لا، فإنه في النهاية – وإزاء عقاب مرعب – قد لا يصل إلى قرار من خلال تطبيق تكنيكًا تحليليًّا من النوع الكبير"(١٣). وإذا كان الاهتمام الأساسي للمرء بقرارات تفسيرية من هذا النوع، سيكون معظم النظرية الأدبية قليل الجدوى، برغم أنه سيكون عليه أن يتخذ قرارات معينة، من قبيل ما إذا كان الدليل حول ما إذا كان يجب أن تلعب مقاصد المؤلف دورًا كبيرًا في تحديد المعنى. وحتى عندما تتخذ

(13) Irvin Ehrenpreis, 'Lit in Trouble,' *New York Review of Books* (28 June 1979) p. 40.

النظرية النقدية صورة قراءة لنصوص معينة، فإنها لن تكون محاولة لتقديم تكنيكات لحل هذه المشكلات الموضعية الخاصة بالتفسير. الدراسة الأدبية إذن، هي دراسة لمشكلات حول طبيعة الأدب؛ أشكاله، ومكوناته، وعلاقاته. النظرية الأدبية ليست مجموعة من المناهج المتنافسة في تحليل الأعمال الأدبية، مناهج يجري الحكم عليها من خلال صلتها بمشكلات من قبيل ما إذا كان شارلوتي مدانًا، تمامًا كما أن اللغويات ليست مجموعة من النماذج المتنافسة التي يجري الحكم عليها من خلال نجاحها في مساعدة المستمعين المرتبكين على فهم تلفظ غامض. العلاقة بين نظرية اللغة والجمل والتلفظات في هذه اللغة تشبه العلاقة بين النظرية الأدبية والأعمال الأدبية، فأشكال هذه الأعمال وتعاملنا معها هي مجال اهتمام النظرية الأدبية.

الواقع أن للنظرية الأدبية دورًا مهمًّا في فرع الدراسات الأدبية، ليس لأنها تقدم مناهج لاكتشاف ما تعنيه الأعمال الأدبية حقًّا، بل لأنها تتعامل مع الأشياء الضمنية والأشياء محل الاهتمام في الأدب وفي التفسير الأدبي. وإنه لأمر غريب أن الخلاف حول أي قضية مهمة في مهنتنا، يحتمل أن يظهر وكأنه نزاع في مجال النظرية الأدبية، وينطوي على مزاعم حول طبيعة الأدب. إن المسائل التعليمية على سبيل المثال، الخاصة بالعلاقة في الفصل الدراسي بين المدرس والطالب والعمل الأدبي كانت مثارًا لجدال في مناقشات حول ما صار يعرف باسم "نقد استجابة القارئ"؛ فتقديم ستانلي فيش للأسلوبيات المؤثرة: الأدب في القارئ، تنطوي على زعم بأن العمل الأدبي لابد أن ينظر إليه، لا كموضوع يسعى الطالب إلى معرفة خصائصه، بل كتجربة للقارئ، بحيث يجري التفكير في البدايات الخاطئة، والأخطاء، وتغيير القرارات، لا على أنه تجارب غير فيها يقوم بها طلاب غير مجهزين، بل على أنه جزء من التجربة، ومن ثم فهو جزء من معنى العمل[١٤]. ومهما يكن من شيء، فإن هذا طرح مهم حول تدريس الأدب، حول نوعية الموقف والإستراتيجية يجب على المدرس أن يتبناها في الفصل. والنسخ الأخرى من نقد استجابة القارئ – من نورمان هولاند وتطبيقه لسيكولوجية الذات

(14) Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*, Berkeley, University of California Press, 1972.

الأمريكية، وديفيد بليتش وتركيزه على تحول مشاعر الطلاب الخاصة إلى عناصر في بحث جماعي، إلى ولفجانج أيزر وتركيزه على الدور المعياري للقارئ الضمني، وميكائيل ريفاتير وبحثه في العوائق القوية التي تقود القارئ إلى الاستجابة للنص بطرق محددة جدا – كل هذه النسخ تقدم مزاعم مختلفة حول الموقف المناسب الذي يجب أن يتبناه المدرسون في الفصل(١٥).

هذه الخلافات حول العلاقة بين القارئ والنص، ليست بالطبع مجرد خلافات حول مسائل تعليمية، بل هي كما يبدو لي الطريقة المبدئية التي التي يجري الحديث بها عن المسائل التعليمية في السنوات الأخيرة؛ فأولئك الذين يريدون أن يكونوا على وعي بما يحدث في الدراسات الأدبية، وكيف يطرحون الارتباط مع الطلاب ومع جوانب أخرى من ثقافتنا، لابد أن يكونوا على الأقل في موقع من يتابع هذه الخلافات. لابد لهم بعبارة أخرى، أن يكونوا ملمين بالمشكلات والمفاهيم المحورية في النظرية الأدبية.

ولكن دعني أنتقل إلى المسألة العملية أكثر، مسألة كيف أن النظرية النقدية ربما تتلاءم مع الدراسات الأدبية كما يجري تقديمها في الدراسة الجامعية. وربما تكون الطريقة الفضلى لربط النظرية الأدبية بالدراسات الأدبية، هي عقد ندوات من نوع ما عن "منهج" النقد الأدبي، فيها يبدأ الطلاب الخريجون في قراءة أمثلة محددة من النظرية. وأنا لا أريد أن أشير إلى أن مثل هذه المقررات ربما لا تكون لها قيمة في النهاية بالنسبة لأولئك الذين يدرسونها، ولاشك أن هذه المقررات قد لايكون لها قيمة، في الأقسام التي هي المكان الوحيد للنظرية الأدبية . غير أنني أعتقد أن المقررات التي يقوم فيها الطلاب بقراءة المنظرين وكانهم سلسلة من "المقاربات" للأعمال الأدبية، هي مقررات تستند إلى فرضيتين متداخلتين وإن كانتا وهميتين: أن وظيفة النظرية الأدبية أن تتيح تفسيرات أفضل للأعمال الأدبية، وأن

(15) Norman H. Holland, *Five Readers Reading*, New Haven, Yale University Press, 1975; David Bleich, *Subjective Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978; Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974; Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

المرء لا يمكنه أن يصبح مفسرًا موهوبًا دون أن يتعرض للكتابات المبدئية في النظرية الأدبية.

صحيح بطبيعة الحال، أن الاطلاع على النظرية الأدبية سيؤثر على الطريقة التي يكتب بها الناس عن الأعمال الأدبية، لكن المرء أيضًا ربما يكون منغمسًا في التاريخ، أو الفلسفة، أو الفلك، أو في علاقة حب، وذلك لا يعني أن وظيفة هذه المشاريع هي إنتاج تفسيرات جديدة للأعمال الأدبية. ربما نميل إلى التفكير في أن هذا غرض النظرية الأدبية، لأننا نفترض غالبًا، جزئيًّا بسبب النقد الجديد، أن هدف الدراسة الأدبية على العموم هو إنتاج تفسيرات للأعمال الأدبية، ومع وجود تفسيرات كثيرة جدًا من حولنا، ربما تكون الطريقة الوحيدة لإنتاج تفسير جديد ومعقول مع ذلك، هي أن نفسر عملاً مستخدمين مصطلحات نظرية ما، تكون هي نفسها جديدة نسبيًّا. ولكن برغم أن المتطلبات والافتراضات المهنية حول الدراسة الأدبية، تجبرنا على اختراع عدد كبير من التفسيرات الجديدة، فإن علينا ألا نسمح لأنفسنا بنسيان أن تلك النظريات ليست طرقًا لحل مشكلات التفسير؛ ذلك أن المشكلات دئمًا ما تنشأ داخل إطار مجموعة من الافتراضات، ولا يمكن لنظرية جديدة إلا أن تتحدى أو تشرح تلك الافتراضات، لا أن تضيف ملحقًا إلى صندوق أدوات المفسر.

وبدلا من تقديم مقررات النظرية الأدبية في صورة عينة من المقررات التكميلية السابقة على العمل الحقيقي الخاص بتفسير النصوص، لابد من اعتبارها مقررات أساسية حول موضوع أو مشكلة: حول طبيعة اللغة الأدبية أو التمثيل الأدبي، أو حول النوع الأدبي، أو حول السرد، أو حول الصور المجازية. ففي برنامج مصغر للدراسات العليا، حيث يصعب تبرير عدد من المقررات من هذا النوع، على المرء أن ينظر – بالتعاون مع أقسام أخرى – في إمكانية تنظيم مقررات يأخذها الطلاب في عدد من المجالات. يمكن لقسم اللغة الإنجليزية أن يتعاون مع أقسام الأدب الأخرى في إنتاج مجموعة من مقررات النظرية، تكون متاحة لكل الطلاب دارسي الأدب، ويمكن – اعتمادًا على اهتمامات الزملاء في الفروع الأخرى – العمل على ترتيبات تعاونية مع أقسام مثل الفلسفة، واللغويات،

والأنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، وربما حتى مع علم النفس أو التاريخ. إن نوعية المقرر الذي أتصوره مستحيلة، طالما أن "النظرية" يفترض أن تعني " المنهج"؛ سيصبح من المفهوم والقابل للتطبيق، أن يجري تناول النظرية وكأنها سلسلة من الموضوعات الجوهرية، موضوعات مثل طبيعة السرد، والأسطورة، والتبادل الرمزي، وأفعال الكلام.

لكنه سيكون من المستحيل أيضًا، وبدلاً من التوجه إلى موضوعات موحدة، كل موضوع منها يتمدد في فروع متعددة، أن نتبنى المدخل المقارن الذي أشرت إليه من قبل، فننظر إلى الأدب في علاقته بأشكال الخطاب الأخرى. وهذا المدخل على وجه الخصوص مهم فيما يبدو لي، في الجامعات التي تفشل فيها أقسام الفلسفة في تدريس الفلسفة التقليدية، وأقسام علم نفس ترفض التحليل النفسي، مما ينتج عنه موقف يجري فيه تجاهل النصوص الأساسية في الموروث الإنساني – أفلاطون، وديكارت، وهيجل، ونيتشه، وفرويد – ما لم تدرس في مقررات الأدب.

أُدرك أن هذا ربما يبدو اقتراحًا غريبًا: أن يكون لدينا أقسام للغة الإنجليزية تذهب "إلى خارج مجالها" لكي تدرس ما تتجاهله الأقسام الأخرى، غير أنني أريد أن أؤكد أنه يمكن أن تكون هناك قيمة خاصة في أن يكون لدينا نصوص التحليل النفسي ونصوص فلسفية، يجري تدريسها في علاقتها بالنصوص الأدبية. أقول هذا ليس لمجرد أن على المرء أن ينتبه للعناصر الأدبية في نصوص الفلسفة والتحليل النفسي، لأن ذلك يفترض مسبقًا إمكانية وجود تفرقة سلطوية بين العناصر الأدبية وغير الأدبية. أريد أن أشير إلى أن فائدة تدريس نصوص التحليل النفسي، والنصوص الأدبية، والنصوص الفلسفية، في علاقتها المقارنة، هي اكتشاف قيم وعمليات معينة في اللغة؛ أقصد باختصار: "النصية"، وهي اكتشاف غعلته محاولة المرء المستمرة من منظور مقارن، أن يميز بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي.

أولاً، لماذا النصوص الفلسفية والأدبية؟ هما بمعنى مهم لهما انتماء واحد. الفلسفة والأدب لا يوجدان إلا بتمييز أحدهما عن الآخر. ويمكن للمرء أن يؤكد أن الفلسفة اعتمدت دائمًا في وجودها على فكرة الخطاب الأدبي، وأن الحركة التي

تقمع الدال أو تتجاهله، وتهمل أنواعًا معينة من اللغة على اعتبار أنها خيالية أو بلاغية، مع علاقة غامضة وإشكالية بالحقيقة، هي الإشارة التي تخلصت بها الفلسفة منذ أرسطو، من مشكلات معينة، وحددت نفسها. وهذا الافتراض للتعارض بين ما هو أدبي وما هو فلسفي، كان طريقة الفلسفة في إدراك (واحتواء) التهديد الذي تطرحه اللغة على أنشطتها. والفلسفة تستحضر ذلك التهديد بتصور منطقة أخرى يمكن فيها للغة أن تكون لغوية بالقدر الذي تريده الفلسفة، ثم تعامل تلك المنطقة وكأنها منطقة ثانوية، إشكالية، غير جادة. كانت الفلسفة تحلم عادة بوسائل التعبير الصافية، المنطقية، التي تحميها من مكائد الكلمات واستعاريتها.

ولكن كان من الممكن دائمًا قراءة النص الفلسفي، لا على أنه حقيقة بل على أنه فعل: فعل إقناع، أو فعل سرد، أو فغل تصوير، أو فعل بلاغي. ولأن اللغة يمكن أن تقرأ مرجعيًّا، أو بلاغيًّا، أو فلسفيًّا، فإنها تحتاج إلى أن تتشكل في تعارض مع ما هو أدبي، ولكن لم يكن بإمكانها أبدًا أن تتجنب إمكانية أن تقرأ على أنها بلاغة. والحقيقة أن بإمكان المرء أن يؤكد أن قراءة نص فلسفي وكأنه نص بلاغي، هي الحركة الفلسفية الأصيلة: فقراءة نص فلسفي على أنه نص بلاغي تعني أن نضع مفاهيمه موضع المساءلة، وأن نتناولها وكأنها استراتيجيات نصية أو مجازات.

هذا ما فعله الوضعيون المنطقيون مثلاً، في تحليل خطاب الميتافيزيقيين، محاولين أن يبينوا أنها نوع من الأدب، خفي، وخيالي، ومجازي. إنها أيضًا الاستراتيجية التي وظفها نيتشه في تحليل سبب الكناية ونتيجتها، في تحليل الحقيقة الحقيقة وكأنها استعارة جرى نسيان ما فيها من استعارية، وتحليل مبدأ الهوية وكأنه فرض بلاغي، مجاز مرسل(١٦).

أزعم هنا أن الحركة الفلسفية الأصيلة، الحركة التي قد تؤثر على تاريخ الفلسفة، هي محاولة لقراءة الخطاب الفلسفي قراءة أدبية أو بلاغية؛ والعكس بالعكس؛

(16) See Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, chs 5 and 6.

إذ يمكن للمرء أن يحافظ على القول بأن الأدب، وبرغم أنه يدرك نفسه على أنه خيال، وبلاغة، فإنه مع ذلك يحذف القراءة التي تسعى إلى القول بأن له معنى، وأنه حقيقي. إن تقاليد القراءة الأدبية، مثل طرقنا في تفسير الاستعارات، هي مخزون من التكنيكات لجعل الخطاب الأدبي طبيعيًّا عند المستوى الملائم، المستوى الذي يمكن فيه للغة أن تكون دالة وتشرح الحقائق المهمة حول الإنسان والعالم.

الفلسفة والأدب كلاهما، وهما يوجدان من خلال التوتر القائم بينهما، يعتمدان بالضرورة على الوضعية البلاغية غير المحددة للغة، على إمكانية الحراك بين الصيغتين الإنشائية performative والخبرية constative. وأنا أؤكد أن شرح النشاط النصي يكون أحسن ما يكون، عندما يلتقي المرء بالجدل بين الأدبي والفلسفي. وأفضل مثال معاصر لهذا اللقاء هو بالطبع عمل جاك دريدا، الذي تشير قراءاته إلى أن ما يسمى نصوص فلسفية تكون أوضح وأدق، عندما تلقى صورُها واستراتيجياتُها البلاغية اهتمامًا كبيرًا، والعكس بالعكس، فالنصوص التي تسمى "أدبية" تكشف عن عمليات تفكيك فلسفية قوية، حالما يجري إدراك ما فيها من توظيف لمنطقها الخاص، مثل منطق الإلحاق أو الهامشية(١٧).

وإذا كانت تلك هي طبيعة العلاقة بين الأدب والفلسفة، فماذا تكون العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي. وأعتقد أن بإمكاني أن أوضح ما أريد من خلال القول بأن هناك رأيين في التحليل النفسي؛ فوفقًا للرأي الأول، يقوم المحلل بتجميع المعلومات عن أحلام المريض، وذكرياته، ومشاعره، ثم يتسلح باللغة الشارحة في نظرية التحليل النفسي، وينتج من هذه المادة تفسيرًا، يكشف به حقيقة حالة المريض. وهذا الرأي في التحليل النفسي بصفته لغة شارحة مفسرة ذات سلطة، هو الرأي الذي يجري العمل به في الغالب في النقد القائم على التحليل النفسي؛ فالنظرية يجري تطبيقها سواء على العمل الأدبي باعتباره وثيقة من السيرة وأعراض المرض،أو يجري تطبيقه على اللغة وسلوك الشخصيات من أجل إنتاج تفسير ما.

---

(17) See Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, forthcoming, ch. 2.

من المؤكد أن هذا هو المفهوم الشائع للتحليل النفسي، ولكن كما يلاحظ فرويد، فإن المحلل عندما يلتقي بالمريض متسلحًا بمعرفته النظرية، يحدث شيء مهم.؛ فالمحلل يسأل المريض لكي يعطيه مادة للتفسير، لكي يكشف حتّى عن التفاصيل التي تبدو بالنسبة له تافهة تمامًا ولا معنى لها على الإطلاق:

"وينبغي ألا نظن أن دور الأنا لديه قاصر على أن يمدنا مطيعًا مستسلمًا بالمواد المطلوبة، وأن يتقبل ترجمتنا لها عن طيب خاطر. وما يحدث في الواقع لهي أمور جد مغايرة، بعضها كنا نتوقعه، والبعض الآخر حري بأن يفاجئنا. وأغربها أن المريض لا يكتفي بأن ينظر إلى المحلل على ضوء الواقع بوصفه معينًا وناصحًا، يكافأ على الجهود التي يبذلها، ويقتنع هو نفسه بدور الدليل في الجبال أثناء تسلق وعر، بل يرى المريض في محلله بعثًا أو نسخًا لشخص هام في طفولته أو ماضيه، ومن ثم يحول إليه مشاعر ومواقف سلوكية كانت تنصب بلا ريب على ذلك المثال. وسرعان ما يتضح أن عامل التحويل هذا عامل ذو مغزى لا نحلم به: فهو من ناحية أداة معونة لا تضارع، وهو من ناحية ثانية مصدر لأخطار فادحة"(١٨).

وعامل التجويل هذا مهم كما يقول فرويد، لأن المريض وهو يكرر مع المحلل علاقة حاسمة من ماضيه، يكشف عن حقيقة هذا الماضي؛ وهي مسألة خطيرة لأن المحلل يجد نفسه في موقف يمنحه سلطة خاصة، وخاضع لإغراء ممارسة تلك السلطة لكي يتقدم في العلاج، ولكن الأمر الجوهري كما يؤكد فرويد، أن يقاوم المحلل ذلك الإغراء، حتى لا يكرر أخطاء الوالدين اللذين يقوم هو الآن مقامهما.

---

(18) Sigmund Freud, *An Outline of Psychoanalysis*, New York, Norton, 1949, pp. 31–2.
(نقلت نص الاقتباس عن فرويد من الترجمة العربية المتداولة، للكتاب: "الموجز في التحليل النفسي"، ترجمة سامي محمود علي، مراجعة مصطفى زيوار، طبعة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠، ص ٦٩).

وإذا كانت حقيقة اللاوعي، كما تقول دراسة فرويد، لا تتكشف بلغة المحلل الشارحة، وإنما بالموقف الذي يجد فيه نفسه خلال التفاعل مع المريض، فإن لدينا إذن انقلابًا في الاتجاه؛ فالعلاقة (المحلل بالمريض) التي كان يُظَن أنها علاقة معرفية تتحول إلى علاقة أدائية. والمفسر الذي كان يُتوقع له أن يتحكم في النص من موقف السلطة المنعزل العلمي، يكتشف أنه أصبح منخرطًا بمثل هذه الطريقة، بحيث صارت سلطته من نوع مختلف تمامًا؛ إنها علاقة جرى إنتاجها على نحو لم يسعَ هو إليه ولم يتحكم فيه. ولكن هذه العلاقة تحديدًا التي يجد نفسه منخرطًا فيها، هي التي تكشف الجوانب الأهم في القضية، بتفعيل هذه الجوانب وإعادة تفعيلها.

وإذا كنا نفكر الآن في التحليل النفسي وعلاقته بالأدب على هذا النحو من الفهم، فإن بإمكاننا أن نرى أن التحويل ربما يكون هنا أيضًا أمرًا مركزيًا؛ فبدلاً من الإشارة إلى أن التحليل النفسي نظرية تمكّنها سلطتها العلمية من الكشف عن حقيقة الأدب، قد نلاحظ أن الكثير من سلطتها مشتق بالضبط من تكرارية قصصها وعلاقاتها الأدبية: أعني دراما أوديب، وأسطورة نارسيس. إن العلاقة بين مسرحية "أوديب الملك" وكتاب "تفسير الأحلام" لفرويد مثلاً، يمكن دراستها وكأنها فعل من أفعال التحويل، فيه يكرر بحث فرويد عن المعاني والأصول، وبطرق غامضة، مسعى أوديب الذي يبحث فرويد عن تفسير له[١٩]. إن الوعي بمركزية فعل التحويل، وإدراك أن حقيقة نص ما، قد لا تكمن فيما يقوله عنه مفسرٌ له سلطة، بل في علاقة المفسر غير المتوقعة به، تسمح ببحث ماهر ومثمر لمشكلات التفسير التي يطرحها اقتران الأدب والتحليل النفسي:

> **هناك نقطة أخرى يمكن للأدب بناء عليها أن يفيد خطاب التحليل النفسي بطريقة كهذه، بأن يفكك الإغراء الذي يقدمه موقف المسيطر، ونموذج السيد والعبد. هناك خاصية حاسمة، وهي خاصية تكوينية في الأدب، لكنها مفتقدة في نظرية التحليل النفسي، بل مفتقدة في النظرية على إطلاقها، وهي خاصية المفارقة؛ فحيث إن المفارقة تتشكل بالضبط**

(19) See Cynthia Chase, 'Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of *Oedipus*,' *Diacritics*, 9:1 (Spring 1979) pp. 54–68.

من استدراج السلطة على إطلاقها إلى المشهد الذي تدمر فيه نفسها، فإن الأدب، بما فيه من قوة قائمة على المفارقة، يفكك في الأساس فانتازيا السلطة بالطريقة نفسها، وللأسباب نفسها يفكك التحليل النفسي سلطة الفانتازيا، أي دعوتها للإيمان وللقوة، وذلك بصفتها النافذة الوحيدة التي نطل منها على الواقع ونفهمه، وبصفتها النافذة الوحيدة التي يمكن للواقع فعلاً أن يصل إلى متناولنا، ويدخل في وعينا. يقول لنا التحليل النفسي إن الفانتازيا خيال، وإن الوعي نفسه هو - بمعنى ما- من آثار الفانتازيا. وبالطريقة نفسها، يقول لنا الأدب إن السلطة من آثار اللغة، نتاج للإبداع في قوته البلاغية الخاصة، وإن السلطة هي قوة الخيال"[٢٠].

وأنا أشير إلى أن هناك الكثير مما نتعلمه من التفاعل بين هذين النمطين من أنماط الخطاب؛ فالتحليل النفسي ليس طريقة لحل المشكلات الأدبية، لأنه وبإزاء كل زعم بأن التحليل النفسي يمكن أن يحكم الأدب، يمكن للمرء أن يرد بأن الأدب، وهو يتلاعب بالمفارقة، يمكن أن يستوعب التحليل النفسي ويتحكم فيه. دعوني أؤكد هذه النقطة؛ فلأن عمل المنظرين يبدو غالبًا وكأنه ينطوي على علم مختار: الفلسفة – التحليل النفسي– اللغويات، فإنهم يملكون القوة والسلطة لدراسة الأدب. وأنا أزعم على العكس، أن الأدب بإمكانه أن يضيء المشكلات التي تتناولها هذه العلوم، وأن يضعها موضعها الصحيح، وذلك من خلال تقديم منظور يتألف أساسًا من الوعي بالأبنية والقوى البلاغية، والوعي بالنصية.

إن ما يتبدى من خلال هذه القراءة للنصوص الأدبية وغير الأدبية هو **النظرية الأدبية**. ونحن بطرحنا لهذه النوعية من قراءة لمشكلة العلاقة بين الدرامات المجسدة والدرامات الممثلة في الأدب، وبين المزاعم الأكثر تجريدًا في الخطاب الفلسفي وخطاب التجليل النفسي، يمكننا ان نعطي للنظرية الأدبية مكانها الملائم في فرع الدراسات الأدبية، ويمكننا في الوقت نفسه أن نقدم مقررات تجسد الهموم الرئيسية للتعليم في مجال العلوم الإنسانية. ومثل هذه المقررات قد تساعد أيضًا في جعل الدراسة الجامعية بالإنجليزية، النشاط المثير الذي يجب أن تكون عليه.

(20) Shoshana Felman, 'Introduction,' *Yale French Studies*, 55/56 (1977) p. 8.

المؤلف في سطور :

جوناثان كلر (١٩٤٤ -   )

أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها والأدب المقارن في جامعة كورنيل ، وله عدد من الدراسات الشهيرة المنشورة، حول البنيوية، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي. درس كلر في جامعة هارفارد وتخرج فيها عام ١٩٦٦، ثم في جامعة أوكسفورد حيث حصل على الماجستير عام ١٩٦٨، والدكتوراه عام ١٩٧٢.

أهم أعماله:

الشعريات البنيوية ١٩٧٥، وقد صدر بالعربية عن دار شرقيات بالقاهرة بترجمة السيد إمام.

النظرية الأدبية ١٩٩٧، وقد صدرت ترجمته العربية ضمن المشروع القومي للترجمة، ترجمه مصطفى بيومي.

التفكيك، عن دار روتلدج ٢٠٠٣

أقنعة بارت، وقد صدرت ترجمته العربية عن دار ميريت عام ٢٠١٣، ترجمه السيد إمام.

المترجم في سطور :

خيري دومة (١٩٦٢ –)

أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة .

له عدد من الدراسات الأكاديمية المؤلفة والمترجمة، وعدد من المتابعات حول القصة القصيرة المعاصرة، والأنواع الأدبية، ومناهج النقد، وقضايا الأدب والثقافة العربية الحديثة.

من مؤلفاته:

تداخل الأنواع في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

عدوى الرحيل: موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار، دار أزمنة، عمان، الأردن ٢٠٠٥.

أنت: ضمير المخاطب في السرد العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠١٦.

ومن ترجماته:

القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٧.

يحيى حقي: تشريح مفكر مصري، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٥.

الإمبراطورية ترد بالكتابة: آداب ما بعد الاستعمار النظرية والتطبيق، دار أزمنة، الأردن ٢٠٠٥.

المتحدثون: الأدب وانفجار الحديث، المركز القومي للترجمة ٢٠١٥.

الإشراف الفنى : حسن كامل

النقد هو مطاردة العلامات؛ ذلك أن النقاد مهما تكن قناعاتهم، مدفوعون بتروع حثيث، إلى فهم واصطياد أبنية العلامات النثرية الملتبسة الدالة. وينشأ النقد بسبب أن علامات الأدب أبدًا لا تُعطي نفسَها بسهولة، بل لابد من مطاردتها، وصيغ النقد المختلفة يمكن التمييز بينها من خلال ما تبذله من جهد في هذه المطاردة. والسيميوطيقا - التي تعرّف نفسها بأنها علم العلامات - تفترض مطاردة للحيوانات؛ إذ يود السيميوطيقي أن يكتشف ما أنواع العلامات، وكيف تختلف إحداها عن الأخريات، وكيف تؤدي وظيفتها في موطنها الأصلي، وكيف تتفاعل مع الأنواع الأخرى. ومن يقوم بالتحليل - إذ يواجه فيضًا من النصوص توصل معاني مختلفة إلى قرائها - لا يطارد معنى ما، وإنما يسعى إلى إدراك العلامات ووصف طريقة قيامها بوظيفتها. وهذا المشروع العام والتصنيفي بالنسبة لنقاد آخرين، مشروع قليل الأهمية. ومثلما يطارد الصيادون وحشًا معينًا لإحراز ميدالية عظيمة، يكون لديهم هدف أكثر وضوحًا. متوالية من العلامات تقف هناك وتنتظر التفسير، ويطاردها شخص ما، كي يصطاد معناها.

الغلاف: عبدالحكيم صالح